სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ლელა მირცხულავა

პოსტმოდერნიზმი –

„ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ“

პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში



სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

თბილისი – 2010

UDC(უაკ)821.353.1.02
მ-715

ნაშრომში წარმოდგენილია პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში. ნაჩვენებია განსხვავებული თემატიკით, მხატვრული სტილითა თუ ესთეტიკური აზროვნების მრავალფეროვნებით გამორჩეული მწერლების მიმართება ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის მიმართ და მათი გამოხატულება ტექსტებში. პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი პროცესებისა და პრინციპების საფუძველზე ხდება ნაირა გელაშვილის, გურამ დოჩანაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძისა და ოთარ ჭილაძის პროზის თავისებურების განხილვა.

ნაშრომი განკუთვნილია მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურული ტენდენციებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი: მარიამ მირესაშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი

რეცენზენტები: ლუარა სორდია
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი

ნანა გაფრინდაშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
ივანე ჯავახიშვილის სახ. თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

© ლელა მირცხულავა, 2010

ISBN 978-9941-0-1792-6

შესავალი

ხელოვნება ერთ-ერთი მარადიული ღირებულებათაგანია, რომელიც დროისა და სივრცის ცვალებადობის მიუხედავად ერთნაირად მოქმედებს ადამიანის ცნობიერებაზე. ხელოვნებაში დევს მარადიული მარცვალი, რომელიც სხვადასხვა დროს სახეს იცვლის და ყალიბდება კონკრეტულ მიმართულებათა სფეროში: რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი, მოდერნიზმი, ავანგარდიზმი და ა.შ. XX საუკუნის დასასრულს ჩნდება ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“, როგორც განმაზოგადებელი ცნება, რომელიც საკუთარ თავში აერთიანებს ხელოვნებაში, ადამიანის აზროვნებასა და სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, რომლებიც დროის გარკვეულ მონაკვეთში იჩენენ თავს.

აზრთა სხვადასხვაობა პოსტმოდერნიზმზე მისი წარმოშობისთანავე დაიწყო და დღემდე გრძელდება. სირთულე და არაერთგვაროვნება ამ ფენომენისა მისი შეფასების ფართო სპექტრს მოიცავს: პოსტმოდერნიზმის, როგორც ძირითადი, აქტუალური და განვითარებული თანამედროვე კულტურის ნაწილის აღიარებიდან, მის სრულ ადაპტაციასა და ინტერპრეტაციამდე, რომელმაც მთლიანად მოიცვა თანამედროვე ხელოვნება. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ დღეისათვის რადიკალური შეფასებები არსებობს პოსტმოდერნიზმზე, როგორც პოზიტიური, ასევე ნეგატიური კუთხით, სადაოა, იგი უნდა განვიხილოთ როგორც პროგრესი, თუ ჩაკეტილი საზოგადოების სინდრომი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, ყოველი ახალი მოვლენა იწვევს აზრთა სხვადასხვაობას, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის დადებითი მხარეების უარყოფა მართებული არ იქნება. პოსტმოდერნიზმი — ეს არის განსაკუთრებული ხედვა სამყაროზე, განსაკუთრებული მსოფლგანცდა ახალი ეპოქისთვის დამახასიათებელი და მისი პოსტრუქტურალიზმის კონცეპტუალიზაცია ფილოსოფიურ საფუძვლებზე ხდება. ის წარმოიშვა როგორც XX საუკუნის დასავლეთევროპის საზოგადოების რეალური ცხოვრების და ხასიათის ანარეკლი. ანუ პოსტმოდერნიზმი ეს არის ანარეკლი მოდერნის კრიზისისა, ეს არის ახლის ძიების

გზა ძველთან შეთავსებით.

საუკუნეთა მანძილზე მსოფლიო ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებმა წარმოშვეს ცვალებადობა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა შორის, რაც გამოწვეული იყო ისტორიული, სოციალური, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური ცვლილებებით. XX საუკუნის ბოლოს ლიტერატურათმცოდნეთა წინაშე დადგა აუცილებლობა შეესწავლათ ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა — პოსტმოდერნიზმი, რომელიც ქრონოლოგიურად ავანგარდიზმის შემდეგ განვითარდა. ეს არის ახალი ტრანსკულტურული ფენომენი, რომელიც წარმოადგენს ფილოსოფიური აზროვნების, ლიტერატურული აზრისა და ტექსტის ურთიერთობის შედეგს. ხშირად მართებულად აღნიშნავენ, რომ პოსტმოდერნიზმი არის ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ.

XX საუკუნის უკანასკნელი ოცწლეული და XXI საუკუნის დასაწყისი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი მონაკვეთია ქართული მწერლობის ისტორიაში. განსხვავებული თემატიკით, მხატვრული სტილითა თუ ესთეტიკური აზროვნების მრავალფეროვნებით გამორჩეული. განსაკუთრებით საინტერესოა 70-80-იანი წლები, რომელსაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „გარდამავალი" პერიოდი, რამდენადაც სხვადასხვა მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელი თვისებები შეერწყა ერთმანეთს, თითქოს გაჩნდა ქაოსი მწერლობაში და სწორედ, ამ ქაოსის ერთ „სფეროში" გამაერთიანებელს ეწოდა პოსტმოდერნიზმი, როგორც სიტყვისა და აზრის შემაკავშირებელი „ელემენტი".

პოსტმოდერნიზმი მსოფლიო ლიტერატურაში XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყებს ჩამოყალიბებას, ამ მხრივ, არც საქართველო ყოფილა გამონაკლისი. იქმნებოდა ამ დროისათვის პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ტექსტები, ნაწარმოებები, მაგრამ უშუალოდ ტერმინი — „ქართული პოსტმოდერნიზმი" — XX საუკუნის მიწურულს გაჩნდა სამეცნიერო ლიტერატურაში, როგორც ესთეტიკური ფენომენი. არ არსებობს არავითარი ჩარჩოები, მწერალი სრულიად ახალ სივრცესა და სფეროში მოექცა, იგი თავისუფალია ქმედებებში, აღარ არსებობს ერთი „მე" და ყუ-

რადღება მრავლობითობაზეა გამახვილებული. პოსტმოდერნიზმი, ან ნებისმიერი დასავლური წარმოშობის მხატვრული სტილი თუ ესთეტიკური მიმდინარეობა, უპირველესად, ჩვენთვის საინტერესო შეიძლება იყოს იმდენად, რამდენად ეხება, ან არ ეხება იგი ქართულ კულტურას, ლიტერატურას.

გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში გართულდა კონკრეტული მიმდინარეობის გამოყოფა. შეიცვალა შეფასებისა და განხილვის კრიტერიუმები. თუკი ადრე ამა თუ იმ მწერალზე მსჯელობისას იმთავითვე შესაძლებელი ხდებოდა მისი შემოქმედების კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში მოთავსება (მაგალითად, რომანტიზმი – ნიკოლოზ ბარათაშვილი; რეალიზმი – ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი; მოდერნიზმი – კონსტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე და ა.შ.), დღეისათვის ისეთი თანამედროვე მწერლების კონკრეტულ მიმართულებაში მოქცევა, როგორიც გურამ დოჩანაშვილი, ნაირა გელაშვილი, ოთარ ჭილაძე, ჯემალ ქარჩხაძე და სხვა თანამედროვე ქართველი მწერლები არიან, მეტად რთულია. ლიტერატურულ კონტექსტში გაჩენილი ამგვარი ჭოტურობა, ერთის მხრივ, ხელს უწყობს ახალი ფორმებისა და სიუჟეტების გაჩენას, მრავალფეროვანს ხდის მოქმედებას და ავტორს აღარ ზღუდავს. მეორეს მხრივ, ამ უზარმაზარ სამყაროში, სადაც თითოეული მწერალი, შემოქმედი განცალკევებულად წარმოდგება და განსხვავებული აზრი, იდეოლოგია თუ ფორმა გააჩნია, მკითხველს ორიენტაცია უძნელდება.

პოსტმოდერნიზმს ხშირად დროის სულისკვეთებად მიიჩნევენ. განვითარების, ევოლუციის სწრაფი ზრდის ტემპმა, ახალი ადამიანური ღირებულებების, ცვლილებების, იდეების ჩამოყალიბებამ, ისტორიული დროის ცვალებადობამ, უსაზღვრო ქაოსური სივრცის წარმოშობამ, ხელი შეუწყო ტრანსკულტურული მნიშვნელობის მქონე ლიტერატურული მიმდინარეობის განვითარებას. ესთეტიკურ ცვალებადობათა უწყვეტი დინამიკა – ეს არის ლიტერატურული პროცესისათვის მთავარი მახასიათებელი. ამ პროცესში მარადიულის და წარმავალის გარჩევა არცთუ ისე

იოლია, მაგრამ შესაძლებელია. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ისე იცვლება პრიორიტეტები, როგორც ცხოვრებაში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურისმცოდნეობაში ხშირად მიჯნავენ ეპოქას – პოსტმოდერნს – და ლიტერატურულ მიმდინარეობა – პოსტმოდერნიზმს. პოსტმოდერნის ეპოქისადმი არაერთგვაროვანი მიდგომაა, რადგანაც მას ხშირად დაუმთავრებელ მოდერნად მიიჩნევენ. თუმცა კონკრეტული მხატვრული სტილის, პოსტმოდერნიზმის, არსში წვდომა სრულიად შეუძლებელია იმ საზოგადოების ყოფიერების თუნდაც უზოგადესი ანალიზის გარეშე, რომლის წიაღშიაც ჩაისახა და განვითარდა ეს ესთეტიკური მიმდინარეობა.

თუმცა ძნელია კონკრეტული საზღვრის მოძებნა, XX საუკუნის მეორე ნახევარი, ეს არის პერიოდი, როდესაც საკუთარი ადგილის დამკვიდრებას იწყებს – პოსტმოდერნიზმი. მიუხედავად იმისა, რომ იგი არ მოსდევს უშუალოდ მოდერნიზმს და ავანგარდიზმის შემდეგ გვხვდება, ლიტერატურათმცოდნეობაში მაინც ავლებენ პარალელებს მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის, მათ განსხვავებულობასა თუ მსგავსებაზე, განმასხვავებელ ნიშანთვისებებზე. როგორც ბელა წიფურია აღნიშნავს: „მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში, სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, პიროვნება მიზნად ისახავდა თითოეული საგან-მოვლენის ჭეშმარიტი სახის განჭვრეტას, არსის წვდომას. ამ აბსოლუტური მიზნის განუხორციელებლობის შეგნებით პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში აღიარებულია, რომ მოვლენათა არსი ადამიანისთვის მიუწვდომელია, ან შესაძლოა, მათ არც გააჩნიათ რაიმე არსი. მათი მნიშვნელობის წვდომის ნებისმიერი მცდელობა ადამიანისათვის საკუთარი ილუზიებით ოპერირებაში გადაიზრდება. ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ ათვისებული შოპენჰაუერისეული იდეა – „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ – პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება პოზიციაში, რომლის თანახმადაც ადამიანი ჩაბმულია თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან. მატერიალურ საგან-მოვლენებთან, დრო-სივრცესთან და, რაც მთავარია, ენასთან, რომელიც მისთვის ფაქტობრივად, ერთადერთი რეალური მოცემულებაა“[93,25].

თუკი მოდერნიზმი ახალი ფორმების შექმნით ხასიათდება, პოსტმოდერნიზმი არსებული ფორმების ხელახლა გამოყენებაზეა ორიენტირებული. ფორმების, ციტირებისა თუ სტილისტური დეტალების გამოყენება შეიძლება იყოს მრავალმხრივი და განსხვავებული, როგორც სერიოზული, ასევე ირონიული, გვხვდება პაროდია. თუკი მოდერნიზმი თავისი ესთეტიკის ცენტრში ავტორსა და შემოქმედებას ათავსებს, პოსტმოდერნიზმი ინტერპრეტაციას ანიჭებს უპირატესობას, ხშირად ეს ყოველივე ავტოკომენტირებაში გადადის, რის მაგალითებს ვხედავთ საზღვარგარეთის ლიტერატურაში ვლადიმერ ნაბოკოვის „ფერმკრთალი ალი"-ს და სხვა ცნობილ ნაწარმოებთა სახით, სადაც ერთდროულად მოცემულია პოეტური მონათხრობი და მისი კომენტარი, რითაც მიიღწევა ე.წ. დისტანციის ეფექტი. ასევე საინტერესოა, ქართულ ლიტერატურაში გურამ დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები", სადაც ავტორი კომენტირებას უკეთებს და თავადაც მონაწილეობს ქმედებაში. მწერალმა პოსტმოდერნისტული პროზის თვისების, „ავტორის ნილბის" მნიშვნელოვანი ნიმუში წარმოგვიდგინა.

როგორც აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნიზმის პირობებში მწერალი სრულიად განსხვავებულ, თავისუფალ „სივრცეში" მოექცა: თავისუფალი ფორმები, მოქმედება, განუსაზღვრელობა, ირონია, ინტერტექსტი, ორმაგი კოდირება, წერილი, მცირე ისტორია, მოულოდნელობებით დატვირთული სივრცეები... მთავარი და მნიშვნელოვანი გახდა „ტექსტი" – „სამყარო, როგორც ტექსტი" და „ცნობიერება, როგორც ტექსტი". ტექსტოლოგიური ანალიზით შესაძლებელი ხდება ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ასახვა ახალ ეპოქაში, მისი შინაგანი და სულიერი განწყობის, მისი როლისა და ადგილის პოვნა; მხატვრული ნაწარმოები არ ექვემდებარება ადრე დადგენილ წესებს, შესაძლებელი ხდება თავისუფალი ინტერპრეტირება; ტექსტში უდიდეს ადგილს იკავებს ასოციაცია, ორაზროვნება, სიმბოლურობა, სიღრმე და ზედაპირულობა ერთდროულად. ნებისმიერი მწერლისათვის ტექსტი უდიდესი სამყაროა, სამალავიც და იოლად გამოსააშკარავებელი

ადგილი, სადაც ნებისმიერი მოქმედება სულიერ განწყობასთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული. ტექსტში გადასახლების, გადაადგილების პროცესი მუდამ შეიცავს რაღაც ინტიმს, დამალვისა და გამოჩენის, იდუმალისა და გამხელის ორჭოფულ სურვილს.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხშირად წარმოდგენილია, როგორც ჰეტეროკლიტური ელემენტების კოლაჟი ყოველგვარი ჰარმონიის გარეშე. ჟანრების ცვალებადობა, შეთავსება, შერწყმაც კი, ერთგვარ ქაოტურ ფონს ქმნის. ნაწარმოებში იცვლება სხვადასხვა ჟანრის ტექსტები: ვესტერნი, შუასაუკუნის ეპოპეა, ზღაპარი, ვოდევილი; კოლაჟს ამგვარი ფორმით მოდერნიზმიც იყენებს, მაგრამ განსხვავება ისაა, რომ ამ უკანასკნელში იგი გამოყენებულია რეალობის სირთულის აღსაქმელად, პოსტმოდერნიზმში კი კონტრასტისა და დისტანციის ეფექტის მისაღწევად. პოსტმოდერნიზმი შლის იერარქიას ელიტარულ და პოპულარულ კულტურას შორის და მისი ერთ სფეროში გაერთიანების უნარს იძენს, რისი ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია ხელოვნებისა და რეკლამის შერწყმა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, ნაირა გელაშვილის მოთხრობა „ჩვენება (ანაბეჭდი)", სადაც ავტორმა საკანცელარიო საბუთების, ჩანაწერებისა და განცხადებებისგან შექმნა უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები. ამ „განცხადებებში" ყველაზე უკეთ ჩანს ადამიანის ადგილი და დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი, მისი შინაგანი „მე"-ს ძახილი. აქვეა პოლემიკა ავტორსა და მკითხველს შორის.

პოსტმოდერნისტული ეპოქა კრიზისულ ეპოქადაა მიჩნეული. ამ დროს წაშლილია ზღვარი ტრაგიკულსა და კომიკურს შორის, ხდება ფასეულობათა დევალვაცია. პოსტმოდერნისტი ავტორი ცდილობს ირონიზებულად წარმოაჩინოს თავისი „თამაში" და მკითხველის უნდობლობას, ირონიას მზად შეხვდეს, მსგავს გრძნობებს თავადაც არ მალავს საკუთარი ტექსტისადმი. თავისუფლება თავის თამაშში, ეს არის სწორედ ის პრიორიტეტი, რომელიც არ ახასიათებს მოდერნიზმს, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი „იარაღია". პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის მიერ გადაფასებული პრინციპებითაც ინტერესდება, მა-

გრამ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გატაცებულია თამაშის მზა შესაძლებლობებით. რაც შეეხება ნაწარმოების გმირს, მოდერნისტული ეპოქის შინაგანი სირთულეებით მოცულ მთავარ მოქმედ პირს, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ენაცვლება გმირი, რომელიც ალოგიკურ ვითარებაში ახორციელებს საკუთარ წარმოსახვაში არგუმენტირებულ ქმედებებს.

ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი პოსტმოდერნისტული მწერლობისა არის თავისუფალი ინტერპრეტაცია, სადაც მნიშვნელოვანია ცნობილი თეორეტიკოსის რ. ბარტის დამუშავებული იდეა: „ლიტერატურული ნაშრომის მიზანია, რომ მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი, არამედ ტექსტის შემქმნელი“[102,87].XX საუკუნის II ნახევარში ქართულ მწერლობაში მოდერნიზმის შემდეგ წარმოქმნილი „დუმილი“ ო. ჭილაძემ, გ. დოჩანაშვილმა, ჭ. ამირეჯიბმა და სხვა ქართველმა მწერლებმა სასიამოვნოდ დაარღვიეს. მათ სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგინეს ადამიანის როლი, მისი მსოფლაღქმა, შინაგანი განცდა გარე სამყაროსადმი. მათთან თითქოს საბოლოოდ მოიხსნა ის ჩარჩოები, რომელშიც მოქცეული იყო მოდერნისტი მწერალი და თავისუფლების განცდით აავსო როგორც ავტორი, ასევე მკითხველიც./როგორც როლან ბარტი აღნიშნავს: „თანამედროვე მწერალი საკუთარ ტექსტთან ერთად იბადება... ყოველი ტექსტი იწერება აქ და ახლა“[10,82]. პოსტმოდერნიზმი უმთავრესად თავის თავში გულისხმობს დიალოგს. აქ უკვე აღარ ბატონობს ერთი „მე“. ადამიანის სულიერი და შინაგანი არსი, მისი დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი ხდება ერთ-ერთი მთავარი და აქტუალური საკითხი. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებს ხშირად მიმართება აქვთ არა წარსულთან და რეალობასთან, არამედ „მომავალთან“ და „გამონაგონთან“, არა წიგნთან, არამედ „ბრბოსთან“. ხშირად აღნიშნავენ, რომ ლიტერატურული ტექსტი რელიგიურ-ფილოსოფიურ, სამართლებრივ, სამეცნიერო თუ სხვა ტექსტთა მსგავსად კონკრეტულ დროსა და სივრცეს ეკუთვნის, ლიტერატურული პროცესის მიმდინარეობა კი გარკვეულწილად საზოგადოების მდგომარეობის, ისტორიულ, სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ესთეტიკურ თავისებურებებზე არის

დამოკიდებული, პოსტმოდერნიზმმა კი შეცვალა ყველანაირი წესები, ჩარჩოები და აქამდე დაკანონებული თემები საკუთარი სურვილისამებრ მოარგო ტექსტს.

პოსტმოდერნიზმი დემოკრატიული ხელოვნებაა იმ აზრით, რომ წარმოადგენს თანამედროვე დემოკრატიული აზროვნების ასახვას. ამავე დროს, პოსტმოდერნიზმის განურჩევლობა სტილების, ჟანრების მიმართ, ისევე როგორც გულგრილობა შეფასებებისადმი და მასობრივი კულტურის მიმღებლობა ნებისმიერი სხვა კულტურის გვერდით, სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ პოსტმოდერნიზმი თავადაა მასობრივი კულტურა. საინტერესოა ის, რომ სხვადასხვა ჟანრები იმდენად ურთიერთშეღწევადი გახდა, რომ ხშირად ე.წ. მაღალი ხელოვნების ნაწარმოები მასობრივი კულტურის ბევრი ელემენტის მატარებელი ხდება. ადგილი აქვს „ორგვარ კოდირებას'' ანუ მხატვრული ნაწარმოები ხდება მისაღები როგორც მასობრივი მომხმარებლისთვის, ისე ელიტარულისთვის[15].

ამდენად, გასული საუკუნის დასასრულს პოსტმოდერნმა მთელი ინტელექტუალური მსოფლიო მოიცვა. აღსანიშნავია 60-იან წლებში სტუდენტების გამოსვლები ევროპის ბევრ ქვეყანაში, სადაც ისინი აუჯანყდნენ არაეფექტურ, მოძველებულ პოლიტიკურ, სოციალურ რეჟიმს. შესაცვლელი გახდა არა მარტო პოლიტიკა, არამედ საერთოდ მოძველებული მოდერნისტული არსებობის წესი, მიდგომები, პრიორიტეტები. როდესაც ვსაუბრობთ XX საუკუნის II ნახევრის (70-80-იანი წლების) ქართულ მწერლობაზე, მის მრავალფეროვნებაზე, ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩამოყალიბებაზე, აქ მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის მდგომარეობა, რომელიც არსებობდა საქართველოში 80-იან წლებში. რადგანაც ჩვენ ვეხებით 70-80-იანი წლების მწერლების შემოქმედებას, ამ მხრივ საინტერესო და მნიშვნელოვანია ო. ჭილაძის, გ. დოჩანაშვილის, ნ. გელაშვილის, ჯ. ქარჩხაძის პროზა, მათი თავისებურება. ეს არის მნიშვნელოვანი „გარდამავალი ეტაპი'' ქართული პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების გზაზე.

თავი I. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურაში

პოსტმოდერნიზმი. პოსტმოდერნიზმი (ლათ. modernus – „თანამედროვე", post „შემდეგი") XX საუკუნის ბოლოს ფილოსოფიასა და კულტურაში აღმოცენებული მიმდინარეობაა, რომელიც თავიდან არქიტექტურულ მიმდინარეობას ეწოდა, მან უარი თქვა მოდერნიზმის პირობითობებზე და ახალი ფორმების ძიება დაიწყო. იგი ხასიათდება დეკორაციების, წარსულის მოტივების, ეკლექტიზმისადმი მიბრუნებით. ტერმინი შემდგომში გამოყენებულ იქნა ხელოვნებასა და ლიტერატურის ისტორიაში უფრო ზოგადი მიმდინარეობის აღსანიშნავად; ხოლო 70-80-იან წლებში იგი დასავლური კულტურის ზოგადესთეტიკურ ფენომენად იქცა. მისთვის უპირველესი დამახასიათებელი ნიშანია ადამიანის მსოფლაღქმის, მსოფლშეგრძნებისა და შემეცნებითი შესაძლებლობების, გარემომცველ სამყაროში მისი ადგილის შეფასების სპეციფიური ხერხი. პოსტმოდერნული დრო და ენა, ისტორიაში აქამდე არსებული ყველა დროის და ენის მსგავსად, ექვემდებარება აღწერის ვნებას. გამოირჩევა ადამიანის შინაგანად განცდილი რეაქციით გარემომცველ სამყაროზე. ნაწარმოებში ფართოდ იჭრება ესეისტურ-თეორიული ნაკადი. ერთ-ერთ მთავარ ამოსაცნობ ნიშანს ტექსტის ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს. დამახასიათებელია სტილის ორმაგი კოდირება, მოულოდნელობით დატვირთული სივრცეები, ეკლექტურობა, სიმბოლურობა, ინტერპრეტირების აქამდე უცნობი მხარეები და ა.შ. ტექსტში რემინისცენციების, ალუზიების, ციტატების, პაროდირების სიუხვე შეინიშნება. პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის დამახასიათებელი ხდება: ფრაგმენტულობა, ირეალურობასთან შერწყმული რეალობა, სიღრმე და ზედაპირი. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა ეძებს საზღვარს, ზოგჯერ ირჩევს „დუმილს", ირონიას, პაროდიას, მხატვრული ენას, განწყობილებას, დამალულ „ღიმილს" და ა.შ.

ფართო კულტურული მოძრაობაა, რომლშიც უკანასკნელი

ორი ათწლეულის მანძილზე მოექცა ფილოსოფია, ესთეტიკა, ხელოვნება, ჰუმანიტარული მეცნიერებები. როგორც აღნიშნავენ, პოსტმოდერნისტული განწყობილება მოიცავს აღორძინებისა და განმანათლებლობის იდეალებს, სტანდარტებსა და ფასეულობებში იმედგაცრუების ინსტრუმენტით უპირისპირდება მათ რწმენას და შექმნილ იდეოლოგიას პროგრესის შესახებ, ჰუმანური რესურსების უსაზღვროებას და არტეფაქტით ეგოს სტანდარტულ დაკმაყოფილების გზებს. დასავლეთის წამყვანი პოლიტოლოგები (ჰაბერმასი, ზ. ბოდმანი, დ. ბელლი) პოსტმოდერნიზმს განმარტავენ, როგორც ნეოკონსერვატიზმის კულტურულ ჯამს, სოციუმის სიღრმისეული ტრანსფორმაციის გარეგან სიმპტომს, რაც გამოიხატება ტოტალურ კონფორმიზმში „ისტორიის დასასრულის იდეებში“(ფუკუიამა), ესთეტიკურ ეკლექტიზმში. პოლიტიკურ კულტურაში პოსტმოდერნიზმი აღნიშნავს პოსტუტოპიური აზრის სხვადასხვა ფორმათა განვითარებას. ფილოსოფიაში – პოსტმეტაფიზიკის, პოსტტრადიციონალიზმის, პოსტემპირიზმის ზეიმს. ეთიკაში პოსტპურიტანული სამყაროს პოსტჰუმანიზმს, პიროვნების ზნეობრივ ამბივალენტურობას. ზუსტ მეცნიერებათა წარმომადგენლები პოსტმოდერნიზმს განმარტავენ, როგორც პოსტარაკლასიკური სამეცნიერო აზროვნების სტილს. ფსიქოლოგები – საზოგადოების პანიკური მდგომარეობის სიმპტომს, ინდივიდს, ესქატოლოგიურ წუხილს. ხელოვნებათმცოდნეები – განიხილავენ როგორც ახალ მხატვრულ სტილს, რომელიც ნეოავანგარდისაგან განსხვავდება სილამაზესთან, როგორც რეალობასთან, თხრობითობასთან, სიუჟეტთან, მელოდიასთან და ჰარმონიასთან დაბრუნებით[61].

პოსტმოდერნიზმი ყველა ფორმას, იდეას დაუჯერებლად იღებს, თუმცა მათ სიმულაციას (ჟან ბოდრიარი – „სიმულარკა და სიმულაცია“) ახდენს და საკუთარ ნორმებს ადგენს; აღარ ეფუძნება მომხდარ პრეცედენტს და წინ უსწრებს რეალობას (უმბერტო ეკო – „ვარდის სახელით“).

ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ გულისხმობს არა მხოლოდ თანამედროვეობის შემდგომ ეპოქას, არამედ იმ ფუნდამენტური პრობლემის დაძლევის მცდელობას, რომელიც მოდერნულმა ხან-

ამ წარმოშვა. იგი განზოგადებულ ცნებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც საკუთარ თავში აერთიანებს მიმდინარე პროცესებს, რომელიც გარკვეულ მომენტში იჩენს თავს.

პოსტმოდერნიზმს ხშირად აიგივებენ მის წინამორბედ, სხვადასხვა მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ და გამომხატველ მიმართულებებთან, როგორებიცაა სტრუქტურალიზმი, ავანგარდიზმი, დეკონსტრუქტივიზმი. იგი მომდინარეობს სიტყვა „მოდერნისაგან“ და, როგორც ვიცით, modern – მოდერნი, ნიშნავს ახალ დროს, თანამედროვეობას.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან შესამჩნევი გახდა, რომ ადრე არსებულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა ამოწურეს თავისი ფუნქციები. იცვლება და იკარგება მონოცენტრალური იდეოლოგია, ფილოსოფია, რელიგია, ფორმირებას იწყებს ახალი ადამიანური ღირებულებები. ამ დროს ჩნდება ახალი ტრანსკულტურული ფენომენის შექმნის საჭიროება, რომელიც თავის თავში გულისხმობს დიალოგს, ადამიანის დამოკიდებულებას და მდგომარეობას გარესამყაროსადმი, მის შინაგან და სულიერ არსს. „პოსტმოდერნიზმი“ გახდა „მოდერნიზმის“ შემდგომი განვითარების ეტაპი, მან შეცვალა მოდერნიზმი, როგორც იდეოლოგია. დროთა განმავლობაში მოდერნი განიცდიდა კრიზისს. ამას მოწმობს ფილოსოფიის, ლიტერატურის და საერთოდ, მეცნიერების განვითარება. გასაგები გახდა, რომ დასრულდა კულტურის განვითარების ერთი ეტაპი და დაიწყო მეორე.

პოსტმოდერნიზი განვითარებული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა, პოსტმოდერნისტული აზროვნება კი – თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი მეტად სპეციფიკური ნიშანი, – აღნიშნავს ნ. გაფრინდაშვილი. იგი შედარებით ახალი კულტურული ფენომენია და მისი მრავალი ასპექტი ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე შესწავლილი. ჰუმანიტარული ცოდნის სფეროში XX საუკუნის 50-იან წლებში დაიწყო მოდერნიზმის კრიზისი, რასაც პოსტმოდერნისტული ტენდენციების გაჩენა მოჰყვა. მისთვის ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზა პოსტსტრუქტურალიზმმა მოამზადა 60-70-იან წლებში. ტერმინი „პოსტმოდ-

ერნიზმი“ ახასიათებს თანამედროვე სალიტერატურო პროცესსაც. იგი XX საუკუნის კულტურის უნივერსალური კატეგორიაა და, როგორც ხშირად მიუთეთებენ ხოლმე, გამოხატავს „ეპოქის სულს“[26,258].

პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობისათვის ტექსტი არის უმნიშვნელოვანესი საკითხი. ღრმა ტექსტოლოგიური ანალიზით შესაძლებელი ხდება ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ასახვა ახალ ეპოქაში. ტექსტებში უფრო დიდ ადგილს იკავებს ასოციაცია, ორაზროვნება, სიმბოლურობა, თანდათან ირღვევა და რბილდება ფაბულა, რეალობა გადმოიცემა ორმაგი კოდირებით. ტექსტისათვის დამახასიათებელი ხდება ჟანრული საზღვრების ცვალებადობა, მითოლოგიზირება, ისტორიზმი, „დამალული ციტატა“, პაროდია, ირონია, ეკლექტურობა, პირადულ „მე“-ს ენაცვლება მრავალი „მე“, ხოლო „ავტორის ნიღაბი“ ერთ-ერთი აქტუალური საკითხი ხდება. პოსტმოდერნისტული ტექსტის უმთავრესი თავისებურება მის ინტერტექსტუალობაში მდგომარეობს. ნაწარმოებში ვხვდებით ციტატას, ციტაციას, დეციტაციას, ცრუ ციტირებას, კლასიკური ტექსტის „შელახვის“ ხერხს, რომლებიც განსხვავებულ ფუნქციას ასრულებენ ნაწარმოებს.

პოსტმოდერნიზმი წარმოიშვა მოდერნიზმის წიაღში, როგორც მისი განსხვავებული „სახე“, მისი „საწინააღმდეგო“ მიმართულება. მიუხედავად იმისა, რომ ქრონოლოგიურად იგი ავანგარდიზმის შემდეგ ყალიბდება, დაპირისპირებაში მოდერნიზმთან მოდის. ცნობილ ლიტერატურათმცოდნეთა ჟან ფრანსუა ლიოტარისა და ვოლფგანგ ველშის განცხადებით – ჯერ უპირისპირდება, შემდგომ კი უთანაბრდება მოდერნიზმს და დგება მის პირისპირ. პოსტმოდერნიზმი თანდათან დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა, რომელიც გაურბის ყოველგვარ მონიზმს, უნიფიკაციას, ტოტალურობის ყველა ფორმას. იგი გამოირჩევა და კონტრასტს ქმნის მოდერნთან. ცნობილი მეცნიერის ვოლფგან ველში აზრით: „პოსტმოდერნი, თუმცა კი ჩნდება „ახალი ხანის შემდეგ“, მაგრამ არსობრივად არამც და არამც – „მოდერნის შემდეგ“. მეტიც, იგი XXს-ის მოდერნს ემთხვევა, განსხვავდება რა მისგან მხოლოდ

ინტენსივობით: „ის, რაც თავდაპირველად ამ მოდერნმა გამოიმუშავა უმაღლესი ეზოთერმული ფორმით, პოსტმოდერნმა განახორციელა ყოველდღიური რეალობის ფართო ფონზე“[47,33].

პოსტმოდერნიზმის უდიდესი თეორეტიკოსი ჟ. ფ. ლიოტარი აღნიშნავდა, რომ პოსტმოდერნიზმი 1950-იანი წლებიდან იწყებს ჩამოყალიბებას და ადგილს „დანაშაულით“, მოდერნის „დანგრევით“ იკავებს, იგი ხდება პოსტთანამედროვეობა. ლიოტარის აზრით, არა მარტო პოსტმოდერნი უწევს კონკურენციას მოდერნს, არამედ კლასიკაც. უნდა დასრულდეს „ისტორია“, რომელ კონტექსტშიც იქნებოდა მოაზრებული კაცობრიობის გამოსვლა ისტორიული დროიდან „მითების დრომდე“. მეცნიერი ასკვნის: სამყაროს გაგება საბოლოოდ სხვანაირად არ შეიძლება, გარდა გამოგონილი არსებობისა. ისტორიული დროის პერიოდში სამყარო შეიცავდა რეალობას, რომელიც მისაწვდომი იყო მხოლოდ ლოგოსისთვის[112,20]. მოდერნისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელია პლურალიზმი, რომელსაც აქვს თავისი ანტიკური, შუასაუკუნოვანი, ახალი დროისა და სხვა პლატფორმები. თავსართი „პოსტ“ სიტყვაში „პოსტმოდერნი“, გაგებული როგორც გამოხატულება, აღნიშნავს მოქმედებას come back, flash back, feed back და ა. შ; აქ თითქოს ხდება მოქმედება გამეორებისა, პროცესი ანალიზისა, ანამეზა, ანალოგია და ანამორფოზი, რომელიც ამუშავებს რაღაც დავიწყებულს[113].

პოსტმოდენიზმი ყოველი ხელოვნების საზღვრებში განიცდის სახეცვლილებას, როგორც მოტივების, ასევე დროითი თვალსაზრისით; ასე ხდება მხატვრობაში, არქიტექტურაში, მწერლობაში.

ტერმინ „პოსტმოდერნის“ წარმოშობას კამათი მოჰყვა სამეცნიერო ლიტერატურაში, ზოგი მას ხელოვნების სფეროდან მომდინარედ მიიჩნევს (იგი პირველად ინგლისში ფერწერაში იქნა გამოყენებული 1870 წელს), ზოგი ლიტერატურიდან, ზოგიც არქიტექტურიდან. ფილოსოფიაში კი იგი 1979 წელს ცნობილი ფრანგი მეცნიერის ჟ. ფ. ლიოტარის მიერ იქნა გამოყენებული. ლიტერატურული ცნება გავრცელდა არქიტექტურაზე, ფერწერაზე, სოციოლოგიაზე, ფილოსოფიაზე. XX საუკუნის სამოცდაა-

თიან წლებში უკვე არსებობდა მოსაზრება, რომ ეს პერიოდი იყო სწორედ პოსტმოდერნიზმის მწვერვალი. ყველაზე ადრე ეს ტერმინი გაჩნდა 1917 წელს რუდოლფ პანვიცის წიგნში „ევროპული კულტურის კრიზისი“, სადაც პირველი საუბრობს პოსტმოდერნულ ადამიანებზე; შემდგომ ეს სიტყვა უკვე ესპანელ ლიტერატურათმცოდნე ფედერიკო დე ონისთან ჩნდება 1934 წელს, სადაც მან აღნიშნა, რომ „პოსტმოდერნიზმი“ შუალედური ფაზაა (1905-1914), რომელსაც წინ უძღოდა „მოდერნიზმი“ (1896-1905), შემდგომში „ულტრამოდერნისმოში“ (1914-1932) რეალიზებული, განახლებული და გაძლიერებული ფორმით. ფრედერიკო დე ონისთან პოსტმოდერნი ხანმოკლე ეპიზოდია პირველ და მეორე, უფრო დახვეწილ მოდერნიზმს შორის. მოგვიანებით პოსტმოდერნი დაფიქსირებულია 1947 წელს არნოლდ ტოინბისთან, „ისტორიის წვდომა“, სადაც „პოსტ-მოდერნი“ ნიშნავს დასავლეთევროპული კულტურის „ამჟამინდელ ფაზას”[1,227].

ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“, რომელიც მომდინარეობს „პოსტმოდერნიდან“, უფრო ადრე გაჩნდა, ვიდრე ჩამოყალიბებას დაიწყებდა როგორც მიმდინარეობა. მეცნიერ კლემენ გრინბერგის აღნიშვნით: „პოსტ“, „პოსტმოდერნი“ დღესდღეისობით, შესაძლოა, გაგებულ იქნას დროითი, ქრონოლოგიური მნიშვნელობით. ის, რაც მოდის რაღაცის შემდეგ, არის „პოსტ“ ამ უკანასკნელთან მიმართებაში, მაგრამ ეს არ არის „პოსტმოდერნის“ გამოყენების ადექვატური გზა. იგი გულისხმობს ან მოიაზრებს ხელოვნებას, რომელიც სტილისტური განვითარების თვალსაზრისით მოდერნს მოსდევს, განაგდებს, ჩაენაცვლება მას, როგორც ბაროკო ჩაენაცვლა მანიერიზმს და – როკოკო ბაროკოს. საბოლოოდ კი მოდერნი დასრულდა და სრულიქმნა... მოდერნი მუდამ რაღაცის თანადროული საფიქრალია; ყველა დროის გასწვრივ და მისი მომდევნოს მიღმა არსებობის მეტია, ვიდრე უბრალოდ დროითი ან ზედმიწევნით ქრონოლოგიური მნიშვნელობა“[36,85]. დონალდ ვ. კასპითის განსაზღვრებით, „მოდერნიზმი ხელოვნებაში არსებულის ფლობის საშუალებაა, რომელსაც მოდერნულობის შესაძლებლობიდან დანახული აწმყო განაგებს, – პასუხისმგებლობა იმ

უზღვავ შესაძლებლობებზე, რომლებიც აწმყოს პირველსახეში იყრიან თავს; სრულ ცნობიერ გახსნილობაზე, რომელიც აწმყოს შეუწყვეტლობას ანიჭებს"[56,127].

პოსტმოდერნიზმის მთავარი საფუძველი ფილოსოფიურ აზროვნებაში დევს, რასაც ადასტურებს კიდეც ფილოსოფიური შრომები: ჟ. ფ. ლიოტარის, ჟ. დელეზის, ჟ. დერიდას, ფ. გვატარის, რ. ბარტის, ჟ. ლაკანის. ასევე პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები არიან: ი. ჰასანი, ფ. ჯეიმსონი, დ. ვ. ფოკემა, ჯ. მალტერი, დ. ლოჯი და სხვა.

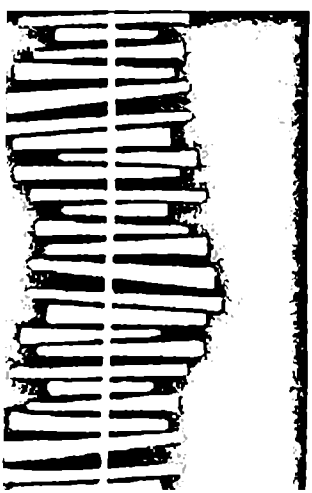
პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საფუძველს წარმოადგენს ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტებისა და პოსტფროიდისტების (დერიდა) იდეები დეკონსტრუქციაზე, არაცნობიერის, ენის (ლაკანი), შიზოანალიზის (დელიოზი, გვატარი) შესახებ, აგრეთვე იტალიელი სემიოლოგის ეკოს ირონიის კონცეფცია. ამერიკაში მოხდა პოსტმოდერნული პრაქტიკის მხატვრული გაფურჩქვნა, რომელმაც შემდგომ ზემოქმედება მოახდინა ევროპულ ხელოვნებაზე, პოსტმოდერნისტული კულტურის სფეროში მოექცა ასევე პოსტარაკლასიკური მეცნიერება და გარესამყარო.

როგორც აღვნიშნეთ, თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმი ეფუძნება პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქტურალიზმის თეორიასა და პრაქტიკას. ის ხასიათდება, პირველ რიგში, როგორც მცდელობა მხატვრული ტექსტის ორგანიზების დონეზე ემოციურად შეფერილი წარმოდგენების განსაზღვრული მსოფლმხედველობრივი კომპლექსის გამოვლენისა. ძირითადი ცნებები, რომლებითაც ოპერირებენ ამ მიმართულების მომხრეები, ესაა „სამყარო როგორც ტექსტი" და „ცნობიერება როგორც ტექსტი", ინტერტექსტუალურობა, „ავტორიტეტების კრიზისი" და ეპისტომოლოგიური დაეჭვება, ავტორის ნიღაბი, ორმაგი კოდი და „თხრობის პაროდიული მოდუსი", პასტიში, თხრობის წინააღმდეგობრიობა, დისკრეტულობა, ფრაგმენტულობა (ნონსელექციის პრინციპი), „კომუნიკაციის ჩავარდნა" (ან, უფრო ზოგად პლანში – კომუნიკაციის გაძლიერება), მეტამოთხრობა[1,228].

მთავარი და ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი პოსტმოდერნიზმისა, ეს არის ტექსტი. როგორც ცნობილი მეცნიერი რ. ბარტი აღნიშნავს: „ლიტერატურული სიტყვა – ტექსტი – არის თანადროული და აგრეთვე, გადმონაშთი კულტურული ტრადიციისა, რეალიზაცია სატირიკული მოდელისა, ის შეიცავს წინასწარ განზრახულ აზრობრივ არაერთგვაროვნებას და ამავე დროს წარმოადგენს მხოლობითის დენოტანტს“[102,378].

პოსტმოდერნისტი ავტორები იკვლევენ ხელოვნებას, რათა უკეთესად ჩასწვდნენ რეალობას. ხელოვნება სივრცე-მოდელია ასახვისა და გააზრებისათვის. თუმცა ცნობილ მეცნიერს ჰიუს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ლიტერატურა, დიდებული მოდერნული ლიტერატურისაგან განსხვავებით (იეიტსის, ელიოტის, პაუნდის და ჯოისის ლიტერატურათაგან), დუნე, გამოფიტული, ნოვატორული პოტენციისა და შემძრავი ზემოქმედების ძალისაგან დაცლილია; მეცნიერის ამ მოსაზრებას ვერ გავიზიარებთ.

მოდერნიზმისგან პოსტმოდერნიზმის განმასხვავებელი ნიშანი შეიძლება გავიაზროთ როგორც – „სუბიექტი“ და „ობიექტი“, „ინდივიდუალურობა“ და „რეალობა“, „აქტორი“ და „ისტორია“. პოსტმოდერნიზმი აბსოლიტურისა და ინდივიდუალურის ჩვენებისას აჩვენებს მათ „ნიღაბს“, ავტორობის საკითხს, ორიგინალურობას, სიმართლეს, რეალობას. წარმოიშობა აგრეთვე სიმულირებული რეალობა, გააზრებული გამოყენება ციტატებისა, თითქოს ცოცხლდება შუასაუკუნოვანი ანონიმურობა, ტექსტში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს: ნიშნებს, ციტატებს, კულტურულ-ინფორმაციულ კოდებს. მოდერნისტული ტრაგედია პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის იცვლება ცნობიერებასა და რეალობას შორის არსებული ტრაგედიით.



პოსტმოდერნი იწყება იქ, სადაც მთავრდება მთლიანი, იგი რადიკალურად პლურალურია იმ უდავო ფასეულობათა გაცნობიერებით, რომელთაც განსხვავებული კონცეფციები და

პროექტები შეიცავენ. მნიშვნელოვანია ჟ. ფ. ლიოტარის ნაშრომი „პოსტმოდერნული ხვედრი“, რომელმაც პრაქტიკულად პოსტმოდერნიზმის ყველა წარმომადგენელზე მოახდინა ზეგავლენა. ლიოტარის თვალსაზრისით, თუ ყველაფერს უკიდურესად გავამარტივებთ, მაშინ პოსტმოდერნიზმი უნდა გავიგოთ, როგორც „მეტამოთხრობებისადმი“ უნდობლობა. „მეტამოთხრობას“ ის უწოდებს ყველა იმ „განმმარტავ სისტემას“, რომლებიც, მისი აზრით, ბურჟუაზიული საზოგადოების ორგანიზებისა და მისი თვითგამართლების საშუალებად გვევლინებიან. ესენია: რელიგია, ისტორია, მეცნიერება, ფსიქოლოგია და ხელოვნება. ფრანგი მკვლევრის აზრით, „პოსტმოდერნის საუკუნე“ ხასიათდება იმ „დიად მეტამორფოზებისადმი“ რწმენის ეროზიით, რომელნიც განახორციელებენ რეალობის შესახებ წარმოდგენათა ლეგიტიმიზებას, მათ განმარტებასა და „ტოტალიზებას“[112,54-93].

როგორც მეცნიერი ო. ბ. ვეინშტეინი თავის სტატიაში აღნიშნავს, „პოსტმოდერნიზმის“ სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობა „პოსტ–თანამედროვეობა“ თუ „მოდერნიზმის შემდეგ“, გულისხმობს თავის თავში ორ ნიშანს; ერთი მხრივ, პოსტმოდერნიზმი – პოსტთანამედროვეობა დგას იმ თეორიის გვერდით, რომელიც აღწერს არაჩვეულებრივობას ჩვენი გრძნობის სიტუაციისა საუკუნის ბოლოს, რადგანაც ყოველი fin de siecle გულისხმობს თავის თავში თანამედროვე, განსაკუთრებული კულტურის ეპოქას... ხოლო მეორე მხრივ, თავად ტერმინი მიუთითებს მოდერნიზმთან კავშირს და არ არის აუცილებელი მისგან გამიჯვნა[107,3].

საინტერესო მოსაზრება აქვს პოსტმოდერნის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ მეცნიერ ვ. ერმაკოვს: „ყველაფერს თავისი დრო აქვს. ყველა დროს თავისი ადგილი ისტორიაში. თითოეულ ისტორიულ პერიოდს, რომელსაც პრეტენზია გააჩნია ერქვას ეპოქა, მოეძებნება შესაფერისი სახელი... გასული საუკუნე საკუთარ თავს, სხვა საუკუნეებთან შედარებით, გაცილებით მაღლა აყენებდა, მან სიახლე თანამედროვეობისა, უმცირესიც კი, უმაღლეს რანგში აიყვანა და მოდერნი უწოდა. ეს დიდებულად ჟღერდა. XX საუკუნის მოდერნისტები XIX ასწლეულის

მიწურულის დეკადანტებს, როგორც ნეანდერტალელებს ისე უცქეროდნენ, მაგრამ რადგანაც საუკუნემ თავისი ამბიციები მოისპო, ეს დიდებული სახელი თანდათან ძველმოდური და სასაცილო გახდა. XX საუკუნემ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა, თუმცა არავის იმედი არ გაამართლა. მართალია, უამრავი ამბავი მოხდა, მაგრამ ამათგან არცერთი დროის ამსახველი მოვლენა არ ყოფილა. ცილობა პიროვნებისა და ისტორიისა, კომპრომისით დამთავრდა. მიიღო რა იმაზე მეტი, ვიდრე ვარაუდობდა, ადამიანმა თავი წაგებულად, დაზარალებულად მიიჩნია; იმანაც, რაც მართალი და ჭეშმარიტი ეგონა, ორჯერ გააცრუა, აღმოჩნდა რა ყალბი და განვლილი. ნამდვილი გაქრა და მომავალი არ დადგა. საუკუნემ, რომელმაც ის ჩაანაცვლა, წინამორბედისაგან აუარება ვალი, ბევრი პრობლემა და უფრო მეტიც, საეჭვო მეტსახელი — პოსტმოდერნი — მიიღო. "ახალი ერის აბსურდულობა სწორედ ამ სახელით იწყება, რომელიც სიტყვასიტყვით თანამედროვეობის შემდგომს ნიშნავს. პოსტმოდერნის ძირითადი თვისება ზუსტადაც ძირითადი თვისების უქონლობაა. პოსტმოდერნს არა აქვს საერთო აზრი. მისი საკუთარ თავში დაურწმუნებლობის დროგმად, ეგრეთ წოდებული პოლიტკორექტულობა იქცა. ყველაფერი თავისთავადაა ფასეული, ანუ არაფერია ღირებული ერთმანთთან შედარებით. ერთი მეორეზე უკეთესი ანაც უარესი არ არსებობს. საბოლოოდ ეს პირობითი ზეიმი ინდივიდუალიზმისა იქცა მისი სრული დამარცხების მიზეზად. თუ ყოველი ნიშანი სტრიქონში თანაფარდია მეორისა, მაშინ ტექსტს ინფორმაციული სიკვდილი ელის... პოსტმოდერნი ცარიელი დროა, რომელიც დადგა ვერონაში რომეოსა და ჯულიეტას სიკვდილის შემდგომ. კონფლიქტი ამოწურულია, მაგრამ კათარზისი არ განგვიცდია. არავინაა დამნაშავე? უარესი! მართალი არ არის არავინ. და ახლა უკვე მნიშვნელობაც აღარა აქვს... რას არა აქვს მნიშვნელობა? — არაფერს"[44]. რა თქმა უნდა, მეცნიერის ეს მოსაზრება სადაოა. პოსტმოდერნიზმით დაინტერესება და მისი კვლევები, საფუძველს გვაძლევს მეცნიერეს არ დავეთანხმოთ. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსი ჟ. ფ. ლიოტარი ანალიზს უკეთებს ცოდნის სტატუსს

პოსტმოდერნიზმის საუკუნეს და ახდენს პრობლემების ლეგიტიმიზაციას. მ. ფუკო იკვლევს ცოდნის გამეფებული სტრუქტურის ურთიერთობებს. ჟ. ბოდრიარი აღწერს ჰიპერრეალურ სიმულიარკებს. ჟ. დერიდამ შეიმუშავა მეთოდოლოგიური პროცედურა დეკონსტრუქციისა ლიტერატურულ და მეცნიერულ ტექსტებში. ჟ. ლაკანი დაკავებულია შეუცნობლის პერეინტერპრეტაციით და ა.შ.

თუკი პოსტსტრუქტურალიზმი წარმოიშვა და განვითარდა საფრანგეთში თავისი ნაციონალური ფესვებით, დეკონსტრუქტივიზმი, როგორც ამერიკის შეერთებული შტატების კულტურის ფენომენი, პოსტმოდერნიზმი ფორმირდება როგორც ინტერნაციონალური მოვლენა, სხვადასხვა ეროვნული კულტურისა და ფილოსოფიური ტრადიციის ურთიერთობისა და შერწყმის შედეგი. ამასთანავე, პოსტმოდერნიზმმა 80-90-იან წლებში გადალახა საზღვრები დასავლეთის საზოგადოებისა და გავრცელდა არა მხოლოდ სიღრმეში, არამედ სივრცეში, სხვადასხვა ნაციონალური ფორმების დაპყრობით, დისკურსით და შეცნობით. 80-90-იანი წლებიდან პოსტმოდერნიზმმა უკვე შექმნა სპეციფიკური ტრადიცია სოციალური ანალიზისა, რომელიც ისრუტავს თავისი მოქმედების არეში უფრო ახალ და ახალ სფეროს მეცნიერული კვლევისა, ახალ დისციპლინებს, გარკვეულწილად გვევლინება „ექსპერტად“ თეორიული დისკურსისა. პოსტმოდერნისტული დისკურსი საკმაოდ გამოირჩევა თემატიკითაც და საკუთარი მსოფლმხედველობითაც, რომლის საფუძველიც ფილოსოფიურ აზროვნებაში დევს.

გამოვყოთ რამდენიმე ძირითადი პოსტულატი პოსტმოდერნისტული თეორიისა: „ავტორის ნიღაბი“, კულტურა, როგორც კოდების სისტემა, სამყარო, როგორც ტექსტი და ა.შ.

„ავტორის ნიღაბი“. პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია ავტორის სახე, ავტორის ნიღაბი; აქ შეიძლება არ მყარდებოდეს კომუნიკაცია თხრობის თითქმის არც ერთ დონეზე: პერსონაჟთა შორის, ტექსტსა და მკითხველს შორის, რეალურ ავტორსა და მკითხველს შორის; ერთადერთი

წყვილი, რომლის თანხმობაც ეჭვქვეშ არ არის დაყენებული და რომელთა შორისაც კომუნიკაცია კითხვის პროცესში აუცილებლად მყარდება, არის ავტორის ნიღაბი და მკითხველი.

ავტორის ნიღაბი გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე. ამ გზით შემოდის პოსტმოდერნისტულ თხზულებაში ესეისტურ-თორიული ნაკადი... მას მაორგანიზებელი ფუნქცია ეკისრება. ავტორის ნიღაბი არის ეკლექტური, ფრაგმენტული და ზოგჯერ ქაოტური პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტის შემადუღებელი ფაქტორი [20,38-143], — აღნიშნავს ქართველი მეცნიერი ლ. ბრეგაძე.

ცნობილმა მეცნიერებმა მიშელ ფუკომ და როლანდ ბარტმა ავტორის ტრადიციული გაგების ამოწურვა „ავტორის გაუჩინარებით“ და თვით „ავტორის სიკვდილით“ აღნიშნეს. ისინი არ უარყოფდნენ, რომ ინდივიდი აუცილებელი რგოლია მოვლენათა იმ ჯაჭვში, რომელიც სიტყვით ან ტექსტით რეალიზდება, მაგრამ ისინი უარყოფდნენ დასავლურ აზროვნებაში გაბატონებულ ტენდენციებს, რომლის თანახმადაც გამორჩეული ინდივიდუალობისა და მიზნის მქონე სუბიექტს მიეწერებოდა ძირითადი „ფუნქცია“ ან „როლი“ — „კოგიტო“, ანუ ყოველგვარი ცოდნის საფუძველი: ინიციატორობა, გარკვეული მიზნით მოქმედება და საკუთარი ზრახვებით ტექსტის ფორმათა და შინაარსის განმაპირობებელი პრინციპის დადგენის როლი. „სუბიექტის სიკვდილი“ არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თეზისი პოსტმოდერნიზმისა. ამ თემასთან დაკავშირებით ძირითადი შრომები ეკუთვნით მიშელ ფუკოსა და როლან ბარტს, მათ დასკვნამდე კი დერიდას მიერ შემუშავებული დეკონსტრუქციის კონცეფციასა და კრისტეევას ინტერტექსტუალობას მივყავართ.

ცნობილი ლიტერატურათმცოდნის რ. ბარტის მოსაზრებით: „ფოკუსი არის არა ავტორი, როგორც აქამდე მიაჩნდათ, არამედ მკითხველი, ტექსტი მთლიანობას იძენს არა თავის წარმოქმნაში, არამედ დანიშნულებაში... მკითხველი არის ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე, ის არის „ვიღაც“, ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, რომელიც წერილო-

ბით ტექსტს ქმნის, მკითხველის დაბადებას ავტორის სიკვდილი სჭირდება!“[102,387-391].

ცნობილი მწერლის ლესლი ფილდერის მთავარი და ძირითადი თეზისი არის: საზღვრების წაშლა მასობრიობასა და ელიტარობას შორის, რაც პირველ რიგში ხელს უწყობს პუბლიკისა და ხელოვანის გაერთიანებას, მეორე მხრივ – აფართოებს ლიტერატურის შესაძლებლობებს. საზღვრების ამოვსებას ფილდერი მოიაზრებს, როგორც თავისუფლების მოპოვების აქტს[125]. მისი მეორე მნიშვნელოვანი თეზისია, საზღვრების გადალახვა და წაშლა არა მარტო მასობრივ და ელიტარულ, არამედ რეალურსა და არარეალურს შორის. ავტორისა და ტექსტის დამოკიდებულებიდან გადასვლა სუბიექტისა და სამყაროს ურთიერთობამდე. ზღაპრული არანაკლებ რეალურია, ვიდრე ის, რაც ჩვენ მიგვაჩნია რეალურად, ამბობს ფილდერი („ზღაპრული მეფეები“ არანაკლებ რეალურები არიან, ვიდრე „ბულალტრული წიგნი“). აქ ჩვენ აღვნიშნავთ ნაბიჯს, ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მრავლობითი სამყაროს თეზისისკენ ვირტუალური რეალობისადმი; ნაბიჯს „ესთეტიკური“ განხილვიდან „მეტაფიზიკურისადმი“, აგრეთვე ნაჩვენებია პოსტმოდერნისტული ცნობიერებისთვის დამახასიათებელი ერთობლიობა „ესთეტიკურისა“ და „მეტაფიზიკურისა“.

ცნობილ ლიტერატურათმცოდნეს ვოლფგან ველშს თავის წერილში მოყვანილი აქვს კიდეც ლესლი ფილდერის მოსაზრება, რომელიც მან გამოხატა 1969 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „გადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები“. ფილდერი ამბობს: „პოსტმოდერნი წარმოადგენს მაგალითს ახალგაზრდა მასობრივი პუბლიკისთვის და ართმევს მობერებულ და სიჯიუტეში გამძვინვარებულ კრიტიკოსებს ელიტარულ სტატუსს, რომელიც მათ ადრე ეკუთვნოდა, სთავაზობს თავისუფლებას, რომელზე ფიქრიც უფრო აშინებთ, ვიდრე ამხნევებთ. პოსტმოდრნიზმი ამოავსებს უფსკრულს კრიტიკოსებსა და პუბლიკას შორის იმ შემთხვევაშიც, თუ კრიტიკოსთა სახით მოვიაზრებთ მასწავლებლებს გემოვნების საკითხებში, პუბლიკაში კი მათ მოსწავლეებს ამოვიცნობთ; უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ პოსტმოდერნი სპობს

მანძილს ხელოვნებასა და პუბლიკას შორის. ყოველ შემთხვევაში, პროფესიონალსა და დილეტანტს შორის ხელოვნების სფეროში. ამის შემდეგ, ყოველივე სრულიად ლოგიკურად მოედინება"; აქედან გამომდინარე, ვ. ველში ასკვნის: „პოსტმოდერნულ ლიტერატურას ხელეწიფება საზღვრების ასეთი დარღვევები სოციალურ და ინსტიტუციონალურ სფეროში: იგი მოიცავს საკუთარ თავში განსხვავებულ მოტივებს და თხრობით განწყობებს, და უკვე აღარ არის მხოლოდ ინტელექტუალური და ელიტარული, იგი ერთდროულად რომანტიკულიც არის, სენტიმენტალურიც და პოპულარულიც"[47,10].

რუსი კრიტიკოსი ანდრეი ცუკანოვი აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნიზმი, საერთოდ არის ფილოსოფია, რომელიც ცდილობს თვისი ანალიზით გასცეს პასუხი ჩვენი ეპოქის არსის გამსაზღვრელი პრობლემის ძალიან ფართო სპექტრს. დასავლეთის პოსტმოდერნისტებმა შექმნეს გამაფრთხილებელი კონცეფცია, ე.წ. „ავტორის სიკვდილი" და სამყაროს ერთ დიდ ტექსტად გადაქცევა, რომლის შედეგსაც წარმოადგენს „ობიექტის სიკვდილი", ანუ მთლიანი დამოკიდებულება ადამიანის აზროვნებისა იდეოლოგიისაგან, აქ შეიძლება საუბარი ადამიანის „მე"-ს სიკვდილზე[128,245-247].

განიხილავენ რა ტექსტს როგორც ლიტერატურას, კულტურას, საზოგადოებას, ისტორიას, პოსტმოდერნისტები პიროვნების ცნობიერებას უყურებენ გარკვეულწილად როგორც მრავლობით ტექსტს, ანუ იმ ტექსტების ერთიანობას, რომელიც შეიცავს მსოფლიო კულტურას. რადგანაც „არაფერი არ არსებობს ტექსტს მიღმა", ამდენად ნებისმიერი ინდივიდი არსებობს ტექსტში, რომელსაც მივყავართ კიდეც „სუბიექტის სიკვდილამდე". „ტექსტის მიერ სუბიექტის ჩანთქმის" პროცესში პოულობენ ტრანსფორმირების დასასრულს, ანუ პოსტმოდერნიზმის ხასიათს. პოსტმოდერნიზმის ახალი სუბიექტი შეიძლება გაგებულ იქნეს როგორც ფრაგმენტულობის, იდენტურობის კალეიდოსკოპი, „მიჯაჭვულობა" ლოკალურ-ისტორიული და კულტურული მდგომარეობით. სუბიექტის ტექსტად გარდაქმნა შეუძლებელს ხდის ურთიერთობას თავის თავისადმი, როგორც რაიმე ბუნე-

ბრივისადმი, არსებული კოდების სამყაროსადმი, რომელშიც ის არის მოქცეული. ამრიგად, პოსტმოდერნიზმი ანგრავს მოდერნის იდეოლოგიურ პოზიციას, აგებულს სუბიექტისადმი, როგორც სამყაროს ცენტრისადმი, ასევე თეორიულ ტრადიციას, რომელიც განიხილავს ინდივიდს როგორც დამოუკიდებელს, სუვერენულს და საკუთარი აზროვნების შესაფერს.

თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ რომანში თამაშის პრინციპი ჩანს. თამაშია როგორც შემოქმედებითი, ისე აღქმითი პროცესი, ავტორი კი ტექსტის მეშვეობით მკითხველს სთავაზობს ამ თამაშში ჩაბმას. ამ დროს თამაში შეიძლება მიმდინარეობდეს როგორც ყოფიერ, ისე მხატვრულ რეალობაში. მისი მთავარი პრინციპი უკავშირდება იდეას, რომლის დროსაც პიროვნება თამაშშია ჩაბმული არამარტო ხელოვნებასთან, არამედ თვით ბუნებასთან, საზოგადოებასთან. სწორედ ამგვარი თამაშის გასაბმელად ავტორისთვის მეტად მოსახერხებელია ინტერტექსტუალიზმისა და ინტერპრეტაციის პრინციპების გამოყენება, რომლებიც განუსაზღვრელ თავისუფლებას ანიჭებს მწერალს. პოსტმოდერნისტულ თამაშში ავტორი გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამგვარ სამყაროში არაფერი, მათ შორის ტექსტიც, არ არის ნდობის ღირსი.

პოსტმოდერნისტი ავტორი არ ცდილობს ჩაენაცვლოს, ან აღადგინოს ტრადიციული ხელოვნების დროინდელი თანხმობა, იგი თამაშში წინასწარვე ახდენს საკუთარი მდგომარეობისა და მცდელობის ირონიზირებას, რათა მზად შეხვდეს მკითხველის უნდობლობას, ირონიას, რადგანაც ეს გარდაუვალია. სწორედ ამიტომ ცდილობს ავტორი თავიდან აიცილოს კომუნიკაციის ჩავარდნა. თავის თამაშში თავისუფალი ავტორი არ მალავს საკუთარ გრძნობებს როგორც ტექსტის მიმართ, ასევე ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობისადმი, რომელიც პოსმოდერნულ ეპოქაში ვერ აღწევს სრულყოფილებას. პოსტმოდერნიზმის საერთო სულისკვეთების თანახმად, თავად ავტორიც ისეთივე უფლებებით სარგებლობს ტექსტისადმი, როგორც მკითხველი.

აღსანიშნავია, რომ მწერლობის ძირითად პრინციპად მიიჩ-

ნევა აგრეთვე „წერილობის ავტორიტეტი“, რომელიც გააზრებულია, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ენის სპეციფიკური ძალაუფლება. მას შეუძლია საკუთარი შინაგანი საშუალებების, „დისკურსის თვითკმარი სამყაროს“ შექმნა, ამ შემთხვევაში აუცილებლად იქმნება „ინტერტექსტუალურობა“. ესაა საკვლევ ტექსტში ჩართული დამოწმებები და ალუზიები სხვა ტექსტებზე, რომლებიც უკვე იყვნენ აღიარებულნი გარკვეული კულტურული ტრადიციის ჩარჩოებში და აუცილებელ აქსიომებად აღიქმებიან.

პოსტმოდერნისტთა აზრით, „წერილობის ძალაუფლება“ ძალზე შეფარდებითია, ყოველი ხელოვანი გრძნობს ამ შეფარდებითობას და გამუდმებით განიცდის უხერხულობას, გაღიზიანებას, უსიამოვნებას, რაც გამოწვეულია „გამონაგონისა და წერილობის საუფლოთი განპირობებული საკუთარი ორგანიზაციებისა და შეზღუდვის შეგრძნებით“. აქედან გამომდინარეობს „თხრობის პარადიული მოდუსი, როგორც სერიოზული შემოქმედებისათვის მისაღები ერთადერთი ეგზისტენციალური პოზიციის გარდაუვალობა, რომელიც პოსტულირებულია პოსტმოდერნიზმის ყველა თეორეტიკოსის მიერ“[1,295].

კულტურა, როგორც კოდების სისტემა, ანუ კულტურის იდეა, როგორც კოდების სისტემა, არის ერთ-ერთი პირველი და მთავარი იდეა პოსტმოდერნიზმისა.

პოსტსტრუქტურალიზმი, როგორც ფილოსოფიური საწყისი პოსტმოდერნიზმისა ჩამოყალიბდა გარკვეულწილად იმ „ლინგვისტური მოსახვევისა“, რომელსაც ახორციელებდა ევროპული უახლესი ფილოსოფია. ამიტომაც პოსტმოდერნიზმის ყურადღების ცენტრში ალმოჩნდა ენის პრობლემა და საკითხი, ენობრივი აზროვნების ხასიათი. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები, მიუხედავად განსხვავებულობისა, გარკვეულწილად ფიქრობენ, რომ ენა „შეიცავს“ თავის მატარებლებს, გამორჩეულია მისი ცხოვრების უნარიანობა. ენა პოსტმოდერნიზმში აღიქმება კოდების სტრუქტურად, რომელიც წარმოგვიდგება როგორც მნიშვნელობების „ადგილსამყოფელი“. მნიშვნელობები ყალიბდება კოდების ურთიერთობით, რომელიც არსებობს ენის სტრუქტურაში. პოსტმოდ-

ერნიზმი უარს ამბობს ძველ რწმენაზე ენის ხელშეუხებლობაზე, ამიტომაც სამყაროს შეცნობა მხოლოდ „ენით“ და „ენაში“ შეიძლება.

მ. ფუკოს თანახმად, ყველა ისტორიულ ეპოქაში არსებობს სპეციფიკური, ასე თუ ისე ერთიანი ცოდნის სისტემა, რომელიც იქმნება სხვადასხვა მეცნიერული დისციპლინების დისკურსის პრაქტიკით. ის რეალიზდება როგორც არაცნობიერად განსაზღვრული ენის მოქმედების ენობრივი კოდი, ინდივიდის აზროვნების ენობრივი ნორმა[126]... მიშელ ფუკოს აზრით, ეპისტემა ყოველთვის შინაგანად ემორჩილება ძალაუფლების ურთიერთობას, გამოდის როგორც „ტოტალური დისკურსი“, ლეგიტიმირებული ძალაუფლება, ამიტომაც მას არ შეუძლია იყოს ნეიტრალური ან ობიექტური. ეს არის ერთ-ერთი თეზისი პოსტმოდერნიზმისა და მასთან დაკავშირებული კრიტიკული პათოსი, ენობრივი სტრუქტურის ძალაუფლების წყობილების წინააღმდეგობისგან წარმოშობილი, შეუძლებელია გაიგოთ იმ კარდინალური სოციკულტურული სიტუაციის ცვლილებების გარეშე, რომელიც მოხდა მსოფლიოში და განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპის საზოგადოებაში გლობალიზებული მასმედიის სისტემის ზემოქმედებით, მისტიფიცირებული მასობრივი ცნობიერებით, წარმოშობილი მითებითა და ილუზიებით.

ამ ცვლილებებს მივყავართ კულტურის ფუნდამენტური, ონტოლოგიური ტრანსფორმაციისკენ. ინტერპრეტირებულ და კომპეტენტურ აღწერას ამ ცვლილებებისა ვხედავთ ჟან ბოდრიარის „ჰიპერრეალურობის თეორიაში“. ჰიპერრეალობა, ჟ. ბოდრიარის აზრით, წარმოიშვა მაშინ, როცა ხელოვნების წარმომადგენლები და ცნობიერება კარგავდა კავშირს ადამიანური რეალობისადმი, რომლის აღწერა მათ უნდა მოეხდინათ ავტონომიური სიმულიარკებით[105]... ეს, მოდური ტენდენცია ნიშნავს ფსევდო საგანს, რომელიც შლის განსხვავებას რეალურობასა და წარმოსახვას შორის; კავშირი წარმოსახვასა და რეალობას შორის ბოდრიარის აზრით, გაივლის რამდენიმე ეტაპს, აღნიშნული განვითარებადი ემანსიპაცია კოდების რეფერენტებისაგან ობიექტური

რეალობის ასახვისაკენ, რომელიც იცვლება წარმოსახვით, შემდეგ ნილაბმორგებული ხდება და ბოლოს, ყოველგვარი კავშირი წყდება რეალობასთან, იგი იცვლება მოჩვენებითობით — სიმულიარკით. მთელი თანამედროვე სამყარო დგას სიმულარკებზე, რომლებსაც არა აქვთ საფუძველი რეალობაში, ეს სამყარო არის კოდების კავშირი, ასკვნის ჟ. ბოდრიარი. ამრიგად, ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროსადმი ფუნდამენტალურად იცვლება. უკვე არავინ აპელირებს „რეალური ობიექტებით“, რადგან სამყაროში, სადაც დომინირებს ხელოვნური მოდელი, არ გამოიყოფა განსხვავება „სიტყვასა“ და „საგანს“ შორის. სუბიექტი, ობიექტ გამოცლილი, ვერ შეძლებს შედარებას წარმოსახულ ობიექტთან და ხდება სრულად დამოუკიდებელი სუპერრეალობისადმი.

სამყარო, როგორც ტექსტი — ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და მთავარი თეზისი პოსტმოდერნიზმისა. პოსტმოდერნიზმში ყველა რეალობა მოიაზრება როგორც ტექსტი, დისკურსი, „ნარატივი“, ტექსტუალობა, ინტერტექსტუალობა — ეს მნიშვნელოვანი ცნება, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი იყენებს თანამედროვე რეალობის აღსაწერად. როგორც დერიდა აღნიშნავდა: „არაფერი არ არსებობს ტექსტის გარეშე“. ნებისმიერი ისტორიული პერიოდის კულტურა წარმოგვიდგება როგორც „კარი“ ტექსტისა, ან ინტერტექსტი. ტექსტის მნიშვნელობის შეცნობა შესაძლებელია მხოლოდ მეორე ტექსტთან კავშირში. გარდაუვალი არსებობა წინა ტექსტისა — ინტერტექსტუალობა — არ აძლევს უფლებას ნებისმიერ ტექსტს თავი „ავტონომიურად“ ჩათვალოს. დეკონსტრუქცია, როგორც პოსტმოდერნიზმის საერთო ანალიზის მეთოდი, გამოიყენება ნებისმიერი კულტურის ფენომენის, ნებისმიერი ტექსტის ანალიზისას, გარდაუვალია მრავალაზროვანი და განუსაზღვრელი ინტერპრეტაციის პროცესი, რომელიც მიმართულია ნებისმიერი ტექსტისადმი.

ცნობილი თეორეტიკოსის როლანდ ბარტის აზრით: „ტექსტი სიტყვების სწორხაზოვანი ჯაჭვი არაა, რომელიც ერთადერთ, გარკვეულ თეოლოგიურ საზრისს (ავტორი-ღმერთის „შეტყობინებას“) გამოხატავს, არამედ მრავალ-განზომილებიანი სივრცე,

სადაც ერთმანეთს ერწყმიან და ეპაექრებიან წერილის განსხვავებული ტიპები, რომელთაგან არც ერთი არ წარმოადგენს ამოსავალს: ტექსტი ციტატებისაგანაა მოქსოვილი და ათასობით კულტურულ პირველწყაროზე მიგვითითებს. მწერალი ბევარსა და ჰუკიუშეს ჰგავს, ამ მარად გადამწერებს — დიადსა და სასაცილოს ამავე დროს — რომელთა ღრმა კომიკურობაც სწორედ წერის ჭეშმარიტებაზე მოწმობს; მას შეუძლია მხოლოდ განუწყვეტლივ ბაძავდეს იმას, რაც მანამდე დაიწერა და ეს დაწერილიც, თავის მხრივ, არ წარმოადგენს რაღაც პირველადს; მას მხოლოდ წერის სხვადასხვა ტიპების აღწერა ძალუძს, მათი დაპირისპირება ისე, რომ არც ერთს არ დაეყრდნოს სრულად; თუკი იგი თავის გამოხატვას მოინდომებდა, უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ შინაგანი „არსი“, რომლის გადმოცემასაც იგი ესწრაფვის — სხვა სიტყვათა მეშვეობით აიხსება და ასე, უსასრულობამდე“[10,52].

ფრანგმა მეცნიერმა ჟაკ დერიდამ 1967 წელს გამოაქვეყნა წიგნი „გრამატოლოგიის შესახებ“, სადაც აღნიშნა, რომ არაფერი არ არსებობს ტექსტის გარეშე,“ ე.ი. მთავარია, რომ ტექსტის ინტერპრეტირების მცდელობისას შეუძლებელია ვერბალური ნიშნების რიგის გარღვევა და ტექსტის შემადგენელი ენობრივი სისტემებისაგან გარეთ მყოფ, მისგან დამოუკიდებელ სივრცეში გაღწევა. დერიდა გაგების სიძნელეს წერილობის სუბსტანციურ თვისებად მიიჩნევს: „ვუალი აუცილებლობითაა ნაგულისხმევი“. წერილობა იდუმალების გარეშე ვერ იარსებებს, კომუნიკაციის სისტემაში დამუხრუჭების მექანიზმია ჩადებული: შეუზღუდველობა ყოველთვის ახალ ტროპებს წარმოშობს, წერილობის ბუნებრივი დემოკრატიზაცია, მაგალითად, ფონეტიზაცია, დაუყონებლად ახალი ენის, ახალი წერილობის ფარულ კორელატს მოითხოვს, ხშირი ხმარებისაგან ვუალი გამჭვირვალე, შეუმჩნეველი ხდება და ახალი საბურველის გამოგონებაა საჭირო[1,202].

პოსტმოდერნისტული ტექსტი შედგება „წინადადებებისაგან“, რომლებიც შეიცავენ „აზრს“. აზრი კი, დელეზის აღნიშვნით, ეს არის უსხეულო, რთული და განუსაზღვრელი „საგანი“, რომელშიც თავმოყრილია საზოგადო და კონკრეტული მოვლენები. ცნო-

ბილი მეცნიერი ჟ. დელეზი ცდილობს შექმნას აზრის სამყარო, რომელსაც აქვს „შიზოანალიზის“ უნარი, მისთვის შემოქმედი, პაციენტი, ექიმი არის ცივილიზაციისა და „გარყვნილი“ ცივილიზაციის ნაერთი. ის აქცენტს აკეთებს მოვლენაზე, რომ შემოქმედი ყველაზე გასაკვირი დიაგნოსტიც და სიმპტომანტიცაა[108,26-58].

ახალი ეპოქის შიზოფრენიულ მდგომარეობას აღნიშნავს ფ. ჯეიმსონიც. მისი აზრით, შიზოფრენიკს არა აქვს საკუთარი ინდივიდუალობა; მთელი მისი აზროვნება არის „მე“ და „ჩემი“, დრო არ არსებობს, ის განწირულია იცხოვროს სამუდამო აწმყოში. იგი მიმართავს აგრეთვე ტერმინს პასტიში. ფრანგულად **„Pastishe”** – ნიშნავს მიმსგავსებას, იმიტაციას. როგორც ელენე ჩხაიძე აღნიშნავს, „პასტიში“ ხდება ესთეტიკური დომინანტი პოსტმოდერნიზმისა. ეს არის პაროდია, რომელიც არ ეკუთვნის რომელიმე ორიგინალურ აზრს, და რომელიც მოკლებულია ირონიულ ძალას და ფუნქციებს, განსაზღვრავდეს გამქრალ ენობრივ ნორმირებას. „პასტიში“ თავისთავში შეიცავს რამდენიმე თვისებას: 1. ტექსტთა ურთიერთობას (ჟანრობრივს, სტილისტურს და ა.შ.) სემანტიკური თუ აქსიოლოგიური პრიორიტეტების არარსებობის პირობებში; 2. მეთოდი ტექსტის ორგანიზებისა, როგორც ეკლექტური კონსტრუქციის პროგრამისა, სემანტიკური, ჟანრულ-სტილისტური და აქსიოლოგიური განსხვავებული ფრაგმენტებისა, რომელთა შორის ურთიერთობა არ შეიძლება წარმოდგენილი იყოს როგორც განსაზღვრება[127,67-89].

ტერმინმა „პასტიში“ პოსტმოდერნიზმის პერიოდში განიცადა ტრანსფორმირება. მოდერნიზმის დროს იგი განისაზღვრებოდა როგორც პაროდია ან ავტოირონია. ცნობილი მეცნიერი ფ. ჯეიმსონი აცხადებს: პასტიში არის ნეიტრალური პრაქტიკა, მიმსგავსება რომელიმე დამალული პაროდიული აზრის გარეშე, ასევე უარყოფილი სატირული საწყისის. აღკვეთილი ღიმილი და დარწმუნება იმაში, რომ ზოგჯერ ანომალურ ენაში არსებობს რამდენიმე ჯანსაღი ლინგვისტური ნორმა[110,54-61].

აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნიზმის ხელოვნების ანა-

ლიზისას მისი ყველა თეორეტიკოსი მიუთითებს: პაროდია აქ გარდაისახება და ახალი ფუნქციით აღიჭურვება ტრადიციულ ლიტერატურასთან შედარებით. საინტერესოა ცნობილი მეცნიერის ჩარლზ ჯენკსის მოსაზრება უმბერტო ეკოს რომანის შესახებ, რომელიც აღწერს ირონიას თუ ორმაგ კოდირებას: „პოსტმოდერნული დამოკიდებულება იმ მამაკაცის მდგომარეობას ჰგავს, რომელსაც მეტად დახვეწილი ქალი უყვარს და არ იცის, რომ არ შეუძლია უთხრას მას „მე თქვენ მიყვარხართ გაგიჟებით“, რადგან მან იცის, რომ ქალმა იცის, რომ ეს სიტყვები უკვე დაწერილია ბარბარა ქართლანდის მიერ, მაგრამ არსებობს გამოსავალი. მამაკაცს შეუძლია თქვას: როგორც ბარბარა ქართლანდი იტყოდა, მე თქვენ მიყვარხართ გაგიჟებით“; ამ შემთხვევაში ყალბი უშუალობისაგან თავის არიდებით, ნათლად გამოითქმება, რომ უკვე შეუძლებელია უშუალო ლაპარაკი და, მიუხედავად ამისა, მამაკაცი ამბობს იმას, რაც მას სურს რომ უთხრას ქალს, რომ მას იგი უყვარს, მაგრამ მას უყვარს იგი დაკარგული უშუალობის ხანაში. თუ ქალი აჰყვება, ასევე უნდა დაუბრუნოს მამაკაცს სიყვარულის განცხადება, მოსაუბრეთაგან არცერთი არ განიცდის უშუალოდ, მაგრამ ორივე იღებს წარსულის გამოწვევას, რომელსაც ვეღარსად წაუვლენ და ამიტომ ცნობიერად და სიამოვნებით ერთვებიან ირონიის თამაშში, მაგრამ სიყვარულზე საუბრით მიზანი მაინც მიიღწევა“... ასე წარმოადგენს და ანაზოგადებს ეკო შეყვარებულთა მიერ ორმაგი კოდირების გამოყენებასაც, რა თქმა უნდა, მწერლისა და პოეტის მიერ გარდასულ ფორმათა გამოყენებამდე[98,61].

იტალიელი მკვლევარი უმბერტო ეკო ჯერ კიდევ ტერმინ პოსტმოდერნიზმის დამკვიდრებამდე, 1958 წელს XII საერთაშორისო ფილოსოფიურ კონგრესზე აღნიშნავდა, რომ საჭიროა „ღია ტექსტის“ განხილვა, თუკი ეს ნაწარმოები ეხმაურება თანამედროვე სამყაროს მოთხოვნებს. „ღია“ ნაწარმოები ქმნის საკუთარი სამყაროს მოდელს და ამასთანავე იქმნება შთაბეჭდილება „მუდმივად ახალი სიღრმისა“. „ღია ტექსტი“ კი თავისთავად გულისხმობს ორმაგ აზრს ჩვენი ცხოვრებისა.

პოსტმოდერნი ყველა ფორმას, იდეას დაუჯერებლად იღებს, ახდენს მათ სიმულაციას და საკუთარ ნორმებს ადგენს, აღარ ეფუძნება მომხდარ პრეცედენტს და წინ უსწრებს რეალობას. პოსტმოდერნისტი მწერალი, ლ. ფილდერის თანახმად, „ორმაგი აგენტია“, „განცხრომაში მყოფი როგორც ტექნოლოგიური რეალობის ვითარებაში, ასევე სასწაულის სფეროში“ და ასევე მზადმყოფი მითში ან ეროტირებულ სივრცეში გადასანაცვლებლად. მწერალი სრულიად თავისუფალია ყოველგვარი ნორმებისა და ნიშნებისაგან, მას შეუძლია დაეყრდნოს მხოლოდ საკუთარ სურვილებსა და ქმედებებს.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიშანს ინტერპრეტირება წარმოადგენს. ფოლკლორული „სიუჟეტი“ ორ სხვადასხვა დონეზე არსებობს, ერთი მხრივ, აქ კოდის რეალიზაცია-გადმოცემაა წარმოდგენილი, რომელიც არსებითად ამ კოდისავე ინტერპრეტირებას ახდენს; მეორე მხრივ, „გადაწერა“. „გადაწერა“ პოსტმოდერნიზმში სხვისი ტექსტების მხოლოდ სიტყვასიტყვით გადაღებას არ ნიშნავს. როგორც ქართველი მეცნიერი ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს: „როდესაც პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ნაწარმოებში „გადაწერაზე“ ლაპარაკობენ, გულისხმობენ პაროდირებასაც (ენობრივ-სტილისტურს, ჟანრობრივს, თემატიკურს და სხვ.), არანჟირებასაც, სხვა ავტორთა ცნობილი ლიტერატურული პერსონაჟების საკუთარ თხზულებაში გადმონერგვასაც და მსგავს ინტერტექსტუალურ მოვლენებს. გადაწერის სინონიმად იყენებენ აგრეთვე ციტაციასაც. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ციტაცია პოსტმოდერნულ ქმნილებაში ყოველთვის ორმაგად არის კოდირებული“[19,150].

ინტერტექსტუალობისა და ინტერპრეტაციის პრინციპები მხატვრულ-მაორგანიზებელ ფუნქციას შეიძლება ასრულებდნენ ტექსტში, მაგრამ ავტორს შეუძლია დაარღვიოს თავისივე წესები და მკითხველსაც შესთავაზოს მისი დარღვევა, რადგანაც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი „პრინციპის“ თანახმად, „არასოდეს არ არსებობს მთელი ტექსტი“[10,52].

„პოსტმოდერნული ხელოვნება ერთიანი სამყაროს, „მსოფ-

ლიო სოფლის“ განცდას ეძლევა და ეს განცდა ირონიულ კოსმოლიტიზმს შობს“, – აღნიშნავს მეცნიერი ჩ. ჯენკსი. მას მაგალითად მოჰყავს იტალიელი მწერალი მარიანი, რომელმაც 1970-იან წლების შუა პერიოდში შექმნა აკადემია – ოცნება XIXს-ის რჩეულთაგან – გოეთე, ვინკელმანი, მენგი და ა.შ. და შემდეგ უკვე დაასრულა სურათი მითიური ისტორიისათვის. 1980-იან წლებში მან თავისი მითოლოგია სინამდვილეზე გადაიტანა და დახატა პოსტმოდერნული პარნასის ალეგორია მეგობრებით, მტრებით, კრიტიკოსებითა და დილერებით, რომლებიც მას გარს ერტყმიან – ტრადიციის, რაფაელისა და მენგის თანამედროვე ვერსია. „აქ გვხვდება ტექსტუალური გადაფარვები, ერთმანეთზე გადაწერილი ტექსტები, იდუმალი კომენტარები მითის შინაგანი აგებულებით: როგორი უნდა იყოს ჩვენი აღქმა? სერიოზული? იქნება ეს პაროდია? იქნებ უფრო ირონიულ ალეგორიათა კომბინაცია? გარემიმართული გამოხატულება და დეტალურობა სწორედ ასეთ ორმაგ გაგებას იწვევს... ყოველივე ეს გვიან, მეცხრამეტე საუკუნის სტილში წყდება, სტილში La Pittura Colta, რომელიც მარიანიმ საკუთარ სტილად აქცია. ვინც ამ კულტივირებულ მხატვრობას ფართოდ გააანალიზებს, დაუკავშირებს მას მეცხრამეტე საუკუნეს, ან რევივალიზმს. პოსტმოდერნის მიმართ არც თუ სიმპათიით განწყობილი კრიტიკოსები კი მას „ფაშისტურად“ ნათლავენ. მოდერნისტებმა განაგდეს რეპრეზენტაციული პირობითობა როგორც ტაბუდადებული, ფრიგიდული აკადემიური ხელოვნება, თუ მარიანიმ შექმნა და მოირგო თავისი მითოლოგია, მოგვიანებით სხვა პოსტმოდერნისტებიც ჩაერთვნენ ალეგორიასა და ნარაციაში“[98,68].

„ახალი მითოლოგია“ ცნობიერებაში დალექილი განსხვავებული პლასტების: ტრადიციების, ისტორიის, რელიგიის, კლასიკური მითოსის სინთეზის გზით ცხოვრების, როგორც უნივერსალური მთელის ესთეტიკურ გააზრებას ითვალისწინებს. მისგანაც შესაძლებელია ხელოვნების უზენაეს ჭეშმარიტებად გამოცხადება და საგნობრივ-ფენომენალური გარემოს ირონიული უარყოფა. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში გამოხატული მითოლოგია

სწორედ ამ „ახალი მითოლოგიის“ მოდელს წარმოადგენს, სადაც ირონიზირებულია, „დამიწებულია” და რეალობასთან გათანაბრებულია მითი.

ცნობილი მეცნიერის ვოლფგან ველშის აღნიშვნით: „ყოველი დიდი ნარაციის დასასრული შესაძლებელს ხდის მრავლობითობას შეზღუდული და ჰეტეროგენული ენობრივი თამაშებისა, ე.ი. აქტივობის ფორმებისა და სიცოცხლის ფორმების ამ მრავლობითობაზე თანხმობა, მისი როგორც შანსისა და შესაძენის ათვისება შეადგენს სწორედ პოსტმოდერნული ცნობიერების პოსტმოდერნულობას. ამასთან დაკავშირებით, ლიოტარი გადაჭრით უჭერს მხარს ენობრივი თამაშების მრავალფეროვნებასა და შეუსაბამობას (ამასთან, ენობრივი თამაშის ცნება შეიცავს აქტივობის ფორმებსა და სასიცოცხლო ფორმებს). მისთვის უმთავრესს წარმოადგენს დივერსიულობა, განსხვავებულობა, რომელთაც შეუძლიათ ერთიანობის გენერალიზატორი სტრატეგიის გზით მისვლა, მაგრამ რომელიც წარმოიქმნა როგორც ჭეშმარიტი მრავლობითობა და ასეთად უნდა იქნეს აღიარებული. გაგება და კონსენსუსი მხოლოდ საზღვრებში, ენობრივი თამაშის შიგნით არსებობს და არა მის საზღვრებს გარეთ“[47,27].

ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია თანამედროვეობის აღწერა დადებითისა და უარყოფითის შეპირისპირებით. ცნობილი მეცნიერი რუთ ლორანდი თავის სტატიას „მშვენიერება და მისი ოპოზიცია“ ლათინური გამოთქმით იწყებს: „ლათინური გამოთქმა ამბობს: „ჩვენ ვერ შევიცნობთ ნივთისა თუ მოვლენის ნამდვილ მნიშვნელობას, სანამ არ განვსაზღვრავთ მის საპირისპიროს“, რაც განსაკუთრებით მართებულია, როდესაც საქმე შეფარდებით ცნებას ეხება. პრაქტიკული, ეთიკური თუ ესთეტიკური შეფასებითი ცნებები ერთმნიშვნელოვნად მიმართულია ორ პოლუსს, – ნეგატიურსა და პოზიტიურს – შორის არსებული შესაძლებლობების გაფართოებისაკენ. ყოველი განსაზღვრული შეფასება, მიუხედავად იმისა, რომ არ საჭიროებს მოცემულ განზომილებაში მოთავსებას, მიმართულია ამ ორ პოლუსს შორის არსებული გრადაციის განსაზღვრული წერტილისკენ... შეფარდებითი დამოკ-

იდებულება შედარებითია... თანამედროვე ესთეტიკა განიხილავს მშვენიერების ცნებას, როგორც ბუნდოვანს, ილუზორულსა და საბოლოოდ გამოუსადეგარს“[63,122]. სწორედ დაპირისპირების ხერხით შეგვიძლია ხელოვნების, კერძოდ, ლიტერატურის, კონკრეტულად, ნაწარმოების ჭეშმარიტი იდეის, აზრის, მიმართულების, მიმდინარეობის დადგენა, შეგვიძლია განვსაზღვროთ უსაზრისობა თუ სრულქმნილება, სიმახინჯე თუ მშვენიერება, უშინაარსობა თუ ორაზროვნება, შეუსაბამობა თუ სიმბოლურობა და ა.შ. დაპირისპირების საშუალებით შემოიჭრა პოსტმოდერნიზმი მწერლობაში, რომელმაც მოდერნიზმის მიერ ჩამოყალიბებული და შექმნილი ყოველგვარი „ჩარჩო” დაარღვია და შექმნა სრულიად ახალი, განსხვავებული და მნიშვნელოვანი „ნიშა“ მწერლობაში.

პოსტსტრუქტურალიზმში და პოსტმოდერნის თეორიაში ერთ-ერთ ყველაზე „მოდურ” თემას: სიღრმე და ზედაპირი წარმოადგენს. ნიცშე წიგნში „სიკეთისა და ბოროტების მიღმა“ ამბობს: ვისაც სამყაროს სიღრმეში ჩაუხედავს, იმას არ გაუჭირდება იმ ჭეშმარიტების მიგნება, რომ ადამიანები ზედაპირული არსებები არიან... პოსტმოდერნული სუბიექტი, პერმანენტული შეგრძნება, რომ „ეს ყველაფერი უკვე იყო“, ნიცშეს სულისკვეთების გაგრძელებაა, ასეთი გრძნობა შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ ზედაპირულ, ზედაპირით განპირობებულ არსებას. ასეთია პოსტმოდერნის თეორეტიკოსთა აზრი. თანამედროვე ხელოვნება, რომელიც სიღრმეს აღარ აღწერს იმ შემთხვევაშიც კი, როცა თითქოს უღრმეს კანონზომიერებათა ძიებას იწყებს, ხელოვნებაში იშლება, ქუცმაცდება და იწყებს თამაშს, რომელიც მისისვე სინდრომისეული“ წამოწყების პაროდირებას ახდენს, – აღნიშნავს ქართველი მეცნიერი დ. ბარბაქაძე, – მაგრამ „ზედაპირი ვერ იტანს სიცარიელეს და ეს საკმარისია საიმისოდ, რომ პოსტმოდერნული ზედაპირობა გაგებულ არ იქნეს, როგორც გაზერელებული მეხსიერების მეტაფორა და კულტურული მემკვიდრეობისაგან გაქცევის სურვილი: პირიქით, ეს არის ზედაპირზე პრობლემების ამოტანისა და არაზედაპირულად მათი პრობლემატიზირების მცდელობა დასავლეთის თანამედროვე ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში“[9,4].

დეკონსტრუქცია. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ პრაქტიკათაგანს წარმოადგენს დეკონსტრუქცია. თანამედროვე ტექსტი დატვირთულია ალუზიებით, ალუზიების გამოცნობა კი ტექსტის გაგების მსურველს მოეთხოვება. ტექსტში ძველი და ახალი აზრების გადაკვეთა, „საკუთარი“ და „სხვისი“ ცნების ერთმანეთთან შერწყმა ხდება, ტექსტის უკეთ შესაცნობად კი საჭიროა მისი სწორად წაკითხვა, გაშიფვრა, რასაც სწორედ დეკონსტრუქცია ემსახურება. ცნობილი ფრანგი მეცნიერი ჟაკ დერიდა ახდენს ტრადიციულ ორწევრა ოპოზიციის დეკონსტრუქციას. მას სურს მოშალოს ორწევრა ოპოზიციის წევრთა წინააღმდეგობა და მათი დაპირისპირების ფარდობითი ხასიათი წარმოაჩინოს. მაგალითად, „იერარქია“ და „ანარქია“, ერთის გარეშე მეორე ვერ იარსებებს, „იერაქია“ მხოლოდ „ანარქიის“ ფონზე არსებობს.

დერიდა დეკონსტრუქციას თვლიდა არა ლიტერატურული კრიტიკის მიმართულებად, არამედ ნებისმიერი ტექსტის ისეთ წაკითხვად, როცა დასავლური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ფასეული, ნაგულისხმევი მეტაფიზიკური დებულებები სააშკარაოზე გამოდის და თავდაყირა დგება[109,53].

დეკონსტრუქცია, როგორც ლიტერატურის თეორია, სტრუქტურალიზმის საპირისპირო მოვლენაა, – აღნიშნავს დანიელი კრიტიკოსი პილ დელარუპი, – სტრუქტურალისტები ტექსტს მნიშვნელობის მატარებელ სტრუქტურებად განიხილავენ, ხოლო დეკონტრუქტივისტები ისეთ ელემენტებს ეძებენ, რომლებიც სტრუქტურათა რღვევის საშუალებას იძლევიან. სტრუქტურალიზმი იძლევა იმის რწმენას, რომ ადამიანის გონებას ყველაფრის წვდომა შეუძლია; რომ მეცნიერების უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა ობიექტურად არსებული სტრუქტურების აღმოჩენა და რომ მეცნიერული კვლევის შედეგი სათუო და საკამათოა. ტექსტის ანალიზისას სტრუქტურალიზმის იდეალია ამომწურავი, ნათელი, დასაბუთებული ანალიზი. დეკონსტრუქცია ყველა ამ წარმოდგენას ანგრევს. მისი მიზანია ცხადყოს, თუ როგორ ირღვევა ტექსტის ლოგიკა[38,56].

მეცნიერის ლ. ვ. კარასევის აზრით, დერიდას ან დელეზს

თავიანთი ტალანტი რომ გამოეცლინათ, უნდა დაენგრიათ სტრუქტურალიზმის „ნაგებობა“, ახლის დანერგვა ძველის დანგრევას მოითხოვდა, რის გარეშეც ვერ შეიქმნებოდა ინტერტექსტუალობა, თუმცა მათ თავიანთ მიზანს მნიშვნელოვნად მიაღწიეს.... დეკონსტრუქციას აქვს მეორე, მთავარი მნიშვნელობაც: უნდა გქონდეს ის, რასაც გაუწევ დეკონსტრუირებას, თორემ დანგრევის პროცესი არ იქნება საჭირო[111,16].



დეკონსტრუქტივიზმი ჩამოყალიბდა 70-იან წლებში, რომელიც ტექსტის „გულმოდგინედ წაკითხვას“ გულისხმობს. სახელწოდება კი მიიღო ტექსტის ანალიზის დერიდას მიერ შემუშავებული ძირითადი პრინციპის მიხედვით – „ესაა „დეკონსტრუქცია“, რომლის დანიშნულებაა ტექსტის შინაგანი წინააღმდეგობის გამოაშკარავება, მისი ფარული „ნარჩენი საზრისების“ გამოვლენა“[48,194]. რაც შეეხება დესტრუქციას, როგორც ქართველი მეცნიერი გ. ალხაზიშვილი აცხადებს: „დეკონსტრუქციიდან დესტრუქციამდე ერთი ნაბიჯია... ორივე სიტყვა (დეკონსტრუქცია-დესტრუქცია) ერთი სინამდვილის ორი სარკმელია, ერთიდან (დეკონსტრუქცია) რაც მოჩანს თითქოს შეგნებულად გაფერმკრთალებული, მეორე სარკმლიდან (დესტრუქცია) იგივე სინამდვილე რადიკალურად უარყოფითი შინაარსით იკვეთება. ფაქტი ერთია, „რაღაც“ უნდა დავშალოთ, რომ მერე სხვა რამე ავაშენოთ... დეკონსტრუქციის მიზანია ერთიანობის დაშლის შედეგად დავინახოთ მთლიანობის არსი“[2,7].

დეკონსტრუქცია, ტექსტის რიტორიკულ საფუძველს რომ აშიშვლებს, ასე ვთქვათ, ავსებს თვითშემეცნებას, გაორების, თვითრეფლექსიის

მომენტი შემოაქვს ნებისმიერ კანონიკურ ტექსტში. ყველაზე რადიკალურად განწყობილი ლიტერატურათმცოდნეები აცხადებენ კიდეაც, რომ ტექსტი ინტერპრეტაციის გარეშე — არაფერია: „არ არსებობს ტექსტები, არსებობს ინტერპრეტაციები“. აქცენტი „მძლავრ“ წაკითხვაზე, რომელიც ტექსტის დაფარულ პოტენციას ამჟღავნებს და ნაშრომებს ახალ სიცოცხლეს სძენს, — ჩვენი საუკუნის ლინგვისტური ფილოსოფიის ზოგადი აზრის კრიტიკული ექვივალენტია; გამონათქვამის კონკრეტული აზრი და, მაშასადამე, ზუსტი დენოტანტი მხოლოდ დისკუსში და სიტუაციურ კონტექსტში ჩნდება[45,50].

ინტერტექსტუალობა. როგორც აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნიზმი ქრონოლოგიურად ავანგარდიზმს მოსდევს, მაგრამ მისგან განსხვავებით, ძველ ტექსტებს ისე მიმართავს, როგორც „ავტორიტეტებს“. მასში რემინისციენციების, ალუზიების, ციტატების, პაროდირების სიუხვეა. გამოიყენება საცნობარო და საკანცელარიო ტექსტებიც კი. ამ თავისებურებას ინტერტექსტუალიზმი ეწოდა. ინტერტექსტუალიზმი ერთადერთი ფორმაა, რომლითაც პოსტმოდერნიზმში ზოგად კავშირთა არსებობაა შესაძლებელი, თითეული ტექსტი იწერება სხვა ტექსტთა მიერ, აქ მოქმედებს ავტორის ნონსელაქციის (შერჩევაზე უარის თქმა) დამოკიდებულება. ტერმინი „ინტერტექსტუალურობა“ შემოტანილია პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსის ი. კრისტევას მიერ, რომელიც ძირითადია პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ ქმნილებათა ანალიზის საშუალებებს შორის. მ. ბახტინმა შენიშნა, რომ ხელოვანს, სინამდვილის გარდა, საქმე აქვს აგრეთვე წინამორბედ და თანამედროვე ლიტერატურასთან, რომელთანაც ის გამუდმებულ „დიალოგს“ აწარმოებს. „დიალოგი“ აქ გაგებულია როგორც მწერლის ბრძოლა არსებულ ლიტერატურულ ფორმებთან. „დიალოგის“ იდეა კრისტევამ განმარტა წმინდა ფორმალური მნიშვნელობით, როგორც ტექსტების (მხოლოდ ლიტერატურის სფეროთი შეზღუდული) დიალოგი, ე.ი. „ინტერტექსტუალურობა“... რაც შეეხება რ. ბარტს, იგი აღნიშნავს, რომ „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს; ურთიერთგანსხვავებულ დონეზე მასში მონაწილეობენ სხვა, მეტ-ნაკლებად

საცნაური ტექსტები, რომლებიც წინამორბედი და გარემომცველი კულტურის კუთვნილებაა. თითოეული ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებისაგან ნაქსოვ ახალ ქსოვილს, კულტურული კოდების, ფორმულებისა და რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტებს, სოციალური იდიომების ფრაგმენტებს და ა.შ. – ყოველივე ეს შესრუტულია ტექსტის მიერ და აზელილია მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ინტერტექსტუალურობა ნებისმიერი ტექსტის აუცილებელი წინასწარი პირობაა"[49,234-236]. ინტერტექსტუალობის პრიზმაში სამყარო გვხვდება, როგორც უზარმაზარი ტექსტი, რომელშიც ყოველივე ოდესღაც უკვე ითქვა... რ. ბარტისთვის ნებისმიერი ტექსტი თავისებური „ექოკამერაა", მ. რიფატერისთვის კი – „სხვა ტექსტების პრესუპოზიციათა ანალიზი", ამიტომ „თვით ტექსტუალობის იდეა განუყოფელია ინტერტექსტუალობისაგან და მას ემყარება".

მეცნიერი ი. ილინი აღნიშნავს: XX საუკუნის დასასრულის „პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა", როცა მწერლები თავიანთ ნაწარმოებებში განიხილავენ მისი წარმოშობის თეორიას, ხოლო თეორეტიკოსები ლიტერატურისა და ფილოსოფიისა ამტკიცებენ, რომ მხოლოდ ბელეტრისტული, მხატვრული ხერხებით აღწევენ თავიანთ სპეციფიურ მეცნიერულ მიზანს, მთავარი და ძირითადი ძიებისა არის აზრის შეღწევა ყველა სფეროში, მეცნიერულ-კრიტიკული შემოქმედებითი აზროვნების საშუალებით, როცა ნებისმიერი თეორიული ანალიზი იწყებს ფორმირებას ხელოვნების შემოქმედების კანონებით[116].

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების განსაზღვრების ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული პრინციპია, მისი, როგორც ერთგვარი მხარტვრული კოდის, ე.ი. მხატვრული ნაწარმოების, „ტექსტის" („ტექსტი", სემიოტიკური თვალსაზრისით, მოიცავს ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილების სემანტიკურსა და ფორმალურ ასპექტებს, რადგან მისი აღქმა გულისხმობს ტექსტის „წაკითხვას" რეციპიენტის მიერ) ორგანიზების კანონთა ერთობლიობის განხილვა. ამ მიდგომის სიძნელე იმაშია, რომ პოსტმოდერნიზმი, ფორმალური თვალსაზრისით, იმგვარი ხელოვნებაა, რომელიც შეგნებულად

უარყოფს წინამორბედი კულტურული ტრადიციის მიერ შემუშავებულ ყოველგვარ წესებსა და შეზღუდვებს. ამიტომ პოსტმოდერნისტული ტექსტის ორგანიზების ფუძემდებლურ პრინციპად დ. ფოკემა მიიჩნევს ნონსელაქციის ცნებას[48,204].

როგორც ბელა წიფურია აღნიშნავს: „ტექსტის შიდა სტრუქტურებით თამაშის, ტექსტისადმი ავტორისა და მკითხველის უფლებათა გათანაბრების, თავისუფალი ინტერპრეტაციის პირობებში პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხდება მხატვრული არჩევანისადმი სრულიად თავისუფალი, ნონსელექციონისტური, ლიბერალური სივრცე, სადაც არ არსებობს სწორი და მცდარი, სასურველი და არასასურველი პოზიციები, სადაც ტექსტისადმი პოზიცია სამყაროსადმი პოზიციის გამოხატულებაა"[93,33].

მეცნიერმა ჟ. ჟენეტმა, წიგნში „პალიმფსესტები: ლიტერატურა მეორე ხარისხში" (1982), შეიმუშავა ტექსტების ურთიერთქმედების განსხვავებულ ტიპთა ხუთწევრა კლასიფიკაცია: 1) ინტერტექსტუალობა, როგორც ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანამონაწილეობა" (ციტატა, ალუზია, პლაგიატი და ა.შ.); 2) პარატექსტუალობა, როგორც ტექსტის მიმართება თავისი სათაურის, ბოლოსიტყვის, ეპიგრაფის და ა.შ. მიმართ; 3) მეტატექსტუალობა, როგორც წინატექსტის მაკონტროლებელი და ხშირად კრიტიკული დამოწმება; 4) ჰიპერარქიტექსტუალობა, როგორც ერთი ტექსტის მიერ მეორის პაროდირება; 5) არქიტექსტუალობა, როგორც ტექსტების ჟანრული კავშირი[49,237].

ამდენად, ინტერტექსტუალობა ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანამონაწილეობას" ნიშნავს, რაც გამოხატულია ციტატურობით, ციტაციით, ცენტურობით, ცრუ ციტატებით, კლასიკური ტექსტის „შელახვით", ტექსტის მეტაფორიზაციით, ისტორიზმით, დემითოლოგიზაციით, სადაც მითის განსხვავებულ ფორმას ვხვდებით, და ა.შ.

საინტერესო მოსაზრება აქვს ტექსტის მნიშვნელობის შესახებ მანანა კვაჭანტირაძეს: მხატვრული ტექსტი მოუხელთებელ მნიშვნელობათა სისტემაა, სადაც აღსანიშნი თან იგულისხმება, თან ხელიდან გვისხლტება. იგი განუწყვეტლივ ციმციმებს

ჩვენს თვალწინ, მაგრამ არასდროს იძენს მკაფიოდ დასრულებულ გამოსახულებას. ამდენად, ტექსტის, როგორც ნიშანთა სისტემის არსებობის აზრი საბოლოო მნიშვნელობის შეტყობინება კი არ არის, არამედ თვით სისტემის არსებობა... ადამიანის უნარი, ერთი და იგივე საგანი ან მოვლენა განსხვავებულ ვითარებაში სხვადასხვანაირად აღიქვას, ანუ ერთსა და იმავე სიტყვას მიანიჭოს სხვადასხვა მნიშვნელობა, უკვე გულისხმობს მნიშვნელობის განსხვავებულ ფორმათა შესაძლებლობას ლიტერატურაში. ლიტერატურა ასეთი მაგულისხმებელი და მოუხელთებელი აზრების სივრცეა, სისტემა, რომლის შემადგენელები გარკვეული წესით ერთიანდებიან, რათა დაიცვან ტექსტის შეუვალობა და ბუნდოვნება[59,154].

თანამედროვე რომანი, ცნობილი თეორეტიკოსის მიხეილ ბახტინის აზრით, „დიალოგურ" ხასიათს ატარებს, როდესაც ავტორს ყველა კერძო შემთხვევაში საქმე აქვს ერთდროულად როგორც მის წინამორბედ, ისე თანადროულ ლიტერატურასთან, რომელთანაც ის მუდმივ დიალოგში იმყოფება. რომანულ მწერლობაში ავტორი ათანხმებს ერთმანეთთან სხვადასხვა დისკურსულ ტიპებს და ენობრივ დონეებს და ამასთანავე მთხრობელის ხმის მიღმა ყოველთვის არსებობს პერსონაჟთა ხმის არსებობის შესაძლებლობა. პირდაპირი თქმის ანუ დისკურსული დისკურსის არსებობა რომანში ციტატის სახით წარმოგვიდგება. რაც შეეხება პოლიფონიურობას, „მრავალხმიანობას", მას „თავისი" და „სხვისი" სიტყვა უდევს, ანუ „სხვისი სიტყვა", „სხვისი მეტყველება", რომელიც ჩართულია ავტორისეულ კონტექსტში, ანუ „მეტყველება მეტყველებაში"[104,121].

არსებობს განსხვავება ციტატასა და ციტაციას შორის. ციტატა ნაწარმოებში შემოტანილი ბრჭყალებით თუ უბრჭყალებოდ წარმოადგენს „სხვისი" სიტყვის გამოყენებას მთლიანი რომანის აზრის გასავრცობად, ხოლო ციტაცია, უნდა მოვიაზროთ, როგორც სხვისი სიტყვის შემოტანის პროცესი განხორციელებული ირიბ თქმაში. ციტატები ავტორს ახალი „სემიოსფეროს" შესაქმნელად შემოაქვს და ცდილობს შეინარჩუნოს მყარი დაძაბულობა

„საკუთარ" და „სხვის" სიტყვას შორის. ავტორს „სხვისი" საკუთარ კონტექსტში იმისთვის შემოაქვს, რომ გარკვეულ სიტუაციაში იგი თავისად აქციოს, მაგრამ დისტანცია მაინც არ ისპობა და სიტყვა ერთდროულად „სხვისი" და „საკუთარი" კონტექსტის კუთვნილება ხდება. ციტატა „სხვისი" ტექსტის შეგნებული გამოყენებაა, რომელიც სულაც არ გულისხმობს ტექსტის ცნობას მკითხველის მხრიდან. ციტაცია კი, არის მოვლენა, რომლის დროსაც ავტორი თავისი აზრის გამოსახატავად მიმართავს „სხვის" ტექსტს, აქედან გამომდინარე, არსებობს დაპირისპირება ორ ავტორს, ორ ტექსტს შორის. ციტაციის დამახასიათებელი ნიშანი ექსპრესიაა, იგი ამავდროულად არის წერაც და კითხვაც, თუმცა წერა იგივე გადაწერაა და არ განსხვავდება ციტირებისაგან.

რაც შეეხება დეცენტრაციას, პოსტმოდერნიზმი აკრიტიკებს ცენტრირებას, როგორც ძირითად პრინციპს ახალი დროის ევროპული კულტურისა. მოდერნიზმის რაციონალური ცნობიერება უკუგდებულია როგორც მეტაფიზიკური. სუბიექტის დეცენტრაცია, რომლის ირგვლივაც იქმნებოდა ცნობიერება, კულტურა, საზოგადოებრივი ცხოვრება, დეკონსტრუქცია ყოველნაირი ტექსტისა, ვლინდება არამყარ ნიშნებში, კოდებში, რომელშიც გამოხატულია ნებისმიერი ტექსტი, ნებისმიერი ცნობიერება. ამაზე დამყარებული პოტმოდერნისტები ამტკიცებენ მთლიანობის არსებობის იდეას, აზროვნებას, ცოდნის უნივერსალურ სისტემას, რომელიც შეიძლება იყოს მხოლოდ ფრაგმენტები მრავალი ლოკალური კულტურის კონტექსტებისა, რომელიც აძლევს მას უფლებებს და ძალას. ამიტომაც არანაირი ცოდნა არ შეიძლება შეფასდეს კულტურის, ტრადიციისა და ენის კონტექსტის გარეშე. ზუსტად ამ თეზისით კრავს პოსტმოდერნისტული კრიტიკა ყველა წარსულ კულტურას, ცნობიერების მაგალითით, როგორც მეტაფიზიკური და ლოგოცენტრული, მისი „მეთოდოლოგიური დაჭვების" ურთიერთობიდან უნივერსალური ფასეულობების რაციონალური მტკიცებულებებითა და სინამდვილით, თავად რაციონალური შეცნობის ფორმით, მისი უარით მოდერნის ძირითადი ეპისტომოლოგიური თვისებებისადმი.

ჟ. ფ. ლიოტარის თანახმად, პოსმოდერნი ხასიათდება ორი ძირითადი ნიშნით: მხოლობითობის დანგრევით და პრულარიზმის ზრდით[113]. პოსტმოდერნი – უპირველეს ყოვლისა ანგრევს უნივერსალურ და რაციონალურ დომინანტს მოდერნისა. რელიგია და ისტორია, მეცნიერება და ხელოვნება, განსაკუთრებით „უდიდესი ისტორიები“ ახალი დროის ფილოსოფიური აზრის პრინციპების ორგანიზატორებად გვევლინებიან, ისეთებად, როგორიცაა ჰეგელის „სულის დიალექტიკა“ პროგრესის იდეა, პირველობის ემანსიპაცია და ა.შ.

ბახტინის აზრით, პოსტმოდერნის ეპოქის სპეციფიკა განისაზღვრება იმით, რომ არ არსებობს მას მერე, რაც დეცენტრირების მოქმედება მოხდა და არ მუშაობს ისეთი მითოლოგემები, როგორიც არის ღმერთი, ბუნება, სული, არსებობა... იდეალიური და თბილი ცენტრის სანაცვლოდ ახალი ტიპის ადამიანი ირჩევს შინაგანად შექმნას არასავსე სივრცე, გარკვეულწილად დაცული ზონა, უზრუნველყოფილი შესაძლებლობა საკუთარი თავის ნახვისა სხვა მხრივ, ან თუ ვისარგებლებთ ბახტინის ტერმინოლოგიით, პოზიცია ამოუცნობის მოუხელთებლობისა[104,122].

საინტერესო მოსაზრება აქვს მეცნიერ ოლგა ვაინშტეინს ისტორიზმთან დაკავშირებით პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში: „ისტორიზმის გარკვეული კონცეფცია დეკონსტრუქციის განუყოფელ ნაწილად მიმაჩნია“, – წერს ერთ-ერთი ყველაზე კომპეტენტური მკვლევარი ს. გირჰარტი და მისი სიფრთხილე გასაგებია: „დეკონსტრუქტივიზმში“ თვით სიტყვა „ისტორია“... ისეთ ცნებებთან ასოცირდება, როგორებიცაა „პრაქტიკა“, მეტყველება, სიტუაციური კონტექსტი, მეხსიერება, მოკლედ – დროში იდეის რამდენიმე კონკრეტული ვარიანტის სხვადასხვაგვარ რეალიზაციასთან. ლიტერატურა, პირიქით, დამწერლობასთან – უფრო არსისეულ საწყისთანაა დაკავშირებული, უფრო ახლოა ფილოსოფიასთან, აბსტრაქტულ აზროვნებასთან, ამიტომ ლიტერატურა ისტორიის ცოდნას, მის თვითრეფლექციას განაპირობებს, ისტორიულ მოვლენათა მნიშვნელობას აშიშვლებს, ისეთ კითხვებს იძლევა, რომელთაც თავად ისტორია ვერ დასვამს... ტექსტის ინტერპრე-

ტირებისას მას ისტორიულ ეპოქაში „ვათავსებდით“, რითაც მის „ცენტრირებას“, „დამიწებას“ ვახდენდით, აღნიშნულთა სისტემას ამხსნელ კონტექსტს ვუერთებთ და ლიტერატურის ეპისტემოლოგიური თვისებები იკარგება[45,44].

მითოლოგია, რომელსაც შემოქმედს ტრადიცია და მფარველ-მომხმარებელი წარსულში ახვევდა თავს, პოსტმოდერნიზმში არჩევითი და ნებელობითი გახდა. აქ გამოხატული ინტერპრეტაცია განსხვავდება სხვა მიმდინარეობებისას ასახული ინტერპრეტაციისაგან. როგორც გერმანელი მეცნიერი ულრიჰ მანი აღნიშნავს: „ინტერპრეტაციის მეცნიერება ერთიან ხედვას, ხედვის მთლიანობას გულისხმობს და ისახავს მიზნად“[64,271]. პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში ინტერპრეტირებული მითოლოგია სრულიად განსხვავდება მოდერნიზმის მიერ გაფეტიშებული მითის გამოყენებისგან. აქ თავისუფალი ნების მქონე მწერალმა შეიძლება უმნიშვნელო დეტალის შესაქმნელადაც კი გამოიყენოს ესა თუ ის მითოლოგიური ტექსტი, ან ცნობილი ქართველი მწერლის ოთარ ჭილაძის მსგავსად, „დაამიწოს“, გაუთანაბროს ადამიანის რეალურ ყოფას.

პოსტმოდრენისტულ მიმდინარეობაში არსებული „ლიტერატურული“ ტექსტების გაცნობისას აღნიშნავენ, რომ პოსტმოდერნისტები წერენ „ტექსტს ტექსტზე“, ანუ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ინტერტექსტუალობა იკავებს თითქმის მთელ ნაწილს. ტექსტის გაგებისთვის მნიშვნელოვან როლს, რა თქმა უნდა, თვით ტექსტი ასრულებს, რადგან არსებობენ ორი ტიპის ავტორები, რომლებიც ისე ქმნიან ტექსტებს, რომ მკითხველი სწორედ ისე იგებს, როგორც ავტორს სურს, და მეორე ტიპის ავტორნი, რომლებიც სპეციალურად ტოვებენ „ცარიელ ადგილს“ ტექსტში და მკითხველს ინდივიდუალური გაგების თავისუფლებას აძლევენ. ავტორი ტექსტის შექმნის შემდეგ სცილდება მას და ტექსტი აგრძელებს დამოუკიდებელ არსებობას. როგორც უ. ეკო განსაზღვრავდა, ნაწარმოების კითხვის პირველი საწყისი კოდის აღმოჩენისაკენ არის მიმართული, ამ აღმოჩენის შემდეგ ნაწარმოების „ზუსტი“ კითხვის მცდელობაა საჭირო, აქედან კვ-

ლავ დღევანელ კოდებსა და ლექსიკას უბრუნდებიან, რათა ისინი ინფორმაციასთან მიმართებაში გამოიყენონ.

გაჩნდა მოსაზრება, რომ ტექსტის აღქმა არა მარტო ფაბულის, არამედ სემიოტიკის დონეზე შეიძლება. ამის შედეგად სამი საკითხი გამოიკვეთა: ა) XX საუკუნის II ნახევრის ლიტერატურული ტექსტების შესწავლისას ერთმანეთს უნდა გაემიჯნოს ეპოქა და ლიტერატურული მომდინარეობა (პოსტმოდერნულობა" და „პოსტმოდერნიზმი"); ბ) ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა კულტურული კოდებისადმი აპელაციის გზით მიესწრაფვის სიმულატურული რეალობის შექმნისაკენ; გ) პოსტმოდერნისტული მსოფლხედვა ცდილობს დაუბრუნდეს ზოგადსაკაცობრიო კულტურის ცნებას.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ პოსტეპოქის კულტურის გაბატონებული ნიშანი ეკლექტიზმია, თითქოს წარმოიშობა ერთგვარი განურჩევლობა გემოვნებისა, კრიტერიუმების არარსებობისა და ზოგჯერ შესაძლებელი ხდება ხელოვნების ქმნილებათა ღირებულებების განსაზღვრა მოტანილი მოგების მიხედვით (წიგნი ბესტსელერი, ფილმი - ბლოკბასტერი, მუსიკა - ჰიტი).

პოსტმოდერნული კულტურის ისტორია ირონიის ფონზე იწერება. ეს ირონია არავის და არაფრის დაცინვას არ ითვალისწინებს, ამ შემთხვევაში მას „მაკორექტირებელ ირონიასაც" კი უწოდებენ. პოსტმოდერნიზმის თვისებათაგან, როგორც აღვნიშნეთ, ხაზგასასმელია პარანოიულობა, მის მაგალითად კენ კიზის რომანი „ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა" მოჰყავთ, რომლის მთავარი გმირი ალოგიკურ მტრულ ვითარებაში ახორციელებს საკუთარ წარმოსახვაში არგუმენტირებულ ქმედებებს. კრიზისულობას, ავტორიტეტებისადმი რწმენის დაკარგვას პოსტმოდერნისტები ეპისტომოლოგიურ დაეჭვებამდე მიჰყავთ. მათ მიაჩნიათ, რომ სინამდვილის წვდომა არ ხელეწიფებათ ზუსტ მეცნიერებებს, ამ ამოცანას მხოლოდ ინტუიტიური „პოეტური აზროვნება" განახორციელებს.

პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში „ლიტერატურობა" ჩნდება ერთდროულად სხვადასხვა დონეზე: თემა, პრობლემა, აღნიშვნის

საგანი, იდეა, კომპოზიცია, სიუჟეტი, ტონალობა. როგორც ნ. კაპანაძე აღნიშნავს, საერთოდ „მხატვრული ტექსტის მახასიათებლად სახელდება ფიქციონალობა. სამეცნიერო ტექსტებში ფაქტები ქმნიან საფუძველს", მხატვრულ ტექსტებში კი „ფაქტები ქმნიან ფონს". მეცნიერულ ტექსტში არსებობს მარადიული თემა – გადაწყვეტის შესაძლებლობა, მხატვრულ ტექსტს კი „მარადიული თემის" ამოუწურაობა და ინტერპრეტაციის ნაირგვარობა ახასიათებს. ამ ნიშანს ემატება ესთეტიკაში მახასიათებელიც. არამხატვრული კომუნიკაციის დროს არამხატვრული ინფორმაციის „ზემოქმედება" წყდება გაგების დონეზე და კომუნიკაციის განსახორციელებლად ითვლება. მხატვრული ფუნქციური ხედვისთვის დამახასიათებელია, რომ სიღრმისეული (სრული) გაგება არის არა მხოლოდ ვერბალური დონის აღქმა, არამედ ამ ინფორმაციის გადაყვანა სხვა საფეხურზე, ინფორმაციის ესთეტიკის სფეროში გადაყვანის პროცესი, სადაც ხდება მხატვრული ხატის კონსტრუირება"[55,69].

პოსტმოდერნისტული ტექსტი უპირველესად ცალკეულ ენებზეა კოდირებული. პოსტმოდერნისტული მრავალსიტყვაობა წარმოშობს „ტრანსკულტურას", გამაერთიანებელს არქაულ და თანამედროვე, ავანგარდულ და ტრადიციულ, კლასიკას და პარალიტერატურას, სოცრეალიზმს და მოდერნიზმს შორის.

პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში ჩანს ელემენტები საოჯახო-საყოფაცხოვრებო ქრონიკიდან, ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური რომანები, მემუარული და ეპისტოლარული ლიტერატურა. აქ არსებობს განურჩეველობა ჟანრებისა, თუნდაც ერთ ნაწარმოებში შეიძლება გაერთიანებული იყოს რამდენიმე ჟანრი. თავად, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, პოსტმოდერნიზმი, მიმართულია მთლიანად მსოფლიო კულტურისკენ და ერთ რომელიმე სფეროში არ არის მოქცეული. XX საუკუნის ლიტერატურა, რომანი და საერთოდ ტექსტი წარმოადგენს მარადიული (პოზიტიური თუ ნეგატიური) საწყისების განსასაზღვრავად წარმოდგენილ წყაროს, რომელშიც საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი თვისებები ერწყმის ახალი ტექსტისთვის დამახასიათებელ

თვისებებს და ქმნის ახალ პოსტმოდერნისტულ ტექსტს, ანუ ტექსტს, რომელშიც გამოხატული შემცველობა იკითხება ორმაგად, იგრძნობა დამალული „ღიმილი“, ირონია, მითის ან ცნობილი ციტატის პაროდირებაც.

ამრიგად, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, კერძოდ, 70-80-იანი წლებიდან ლიტერატურაში ჩნდება სიახლეები – ზოგადსაკაცობრიო, ფსიქოლოგიური და მეტაფიზიკური. სოციალურ-ისტორიული, დროით-სივრცული ჩარჩოები ფართოვდება, უფრო ზოგად ფორმას ღებულობს, იცვლება ავტორის როლი ნაწარმოებში, უფრო სრულქმნილი ხდება სტილის ორმაგი კოდირება, ტექსტში ჩნდება მოულოდნელობით დატვირთული სივრცეები, პირობითი და აბსტრაქტული ფორმები, ვხვდებით ეკლექტურობას, პრო-მეტაფორას, პრო-ისტორიულ დამოკიდებულებას, პრო-იუმორს, პრო-სიმბოლურობას, ორაზროვნებას, ყოველივე ეს კი პოსტმოდერნიზმს გამოარჩევს სხვა მიმდინარეობისაგან. მისთვის დამახასიათებელი ცენტონურობა და ციტატურობა, ცრუ ციტირება, კლასიკური ტექსტის „შელახვის“ ხერხი, „ჩამონათვალის“, „კატალოგის“ ხერხი, ტოტალური მითები და მრავალი სხვა ნიშნები პოსტმოდერნიზმს განსხვავებული და მნიშვნელოვანი კუთხით წარმოაჩენს. როგორც აღვნიშნეთ, ინტერპრეტაციამ განსხვავებული მნიშვნელობა და დატვირთვა შეიძინა, იგი წარმოადგენს ე.წ. „არასწორ“, არაპირდაპირ ინტერპრეტაციას, გარკვეული მიზნით ავტორი ახდენს ცნობილი ნაწარმოების თუ ისტორიული მოვლენის ნაწარმოებში „გამოყენებას“ და ამ ცნობილი ტექსტების თუ მოვლენების ირონიზაციას, პაროდირებას. ინტერპრეტაციის საფუძველია ლიტერატურული ენა, ხოლო მის ინსტრუმენტად ნაწარმოების აღმქმელი პიროვნების ცნობიერება ითვლება. პოსტმოდერნიზმის თეორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს ენა, ენის რიტორიკულობა ასრულებს. ენა თავისდაუნებურად ქმნის მითს და არასწორ, არაპირდაპირ მნიშვნელობას წარმოშობს, მისი პირობითი, ირონიული ბუნება კი ინტერპრეტაციათა მრავალფეროვნებით ვლინდება. მოდერნისტული ნაწარმოებისაგან განსხვავებით პოსტმოდერნისტი მწერლები ინტერპრეტაციის განსხვავებულ

ხერხს მიმართავენ, ამსხვრევენ ჩარჩოებს და ილუზიებს, ქმნიან რეალურ, მიწიერ სახეებს.

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის პირველ ნახევარში გაბატონებული უტოპიური დამოკიდებულება პოსტმოდერნიზმმა უკუაგდო და ლიტერატურას მისცა მომავლის ატრიბუტები: განუსაზღვრელობა, მრავალაზროვნება, ირონიულობა, განსხვავებული ფორმები, თავისუფალი აზროვნება და ა.შ.

პოსტმოდერნი — ეპოქა და პოსტმოდერნიზმი — ლიტერატურული მიმდინარეობა. გამოვყოფთ პოსტმოდერნს — როგორც ეპოქას და პოსტმოდერნიზმს — როგორც ლიტერატურულ მიმართულებას. პოსტმოდერნული თეორიები, მიუხედავად მოდერნის მძაფრი კრიტიკისა, მაინც შეიცავს მოდერნისტულ იმპლიკაციებს. მაგალითად, ფრედრიკ ჯეიმსონის, პოსტმოდერნისტი მარქსისტის თეორიები, ხშირად ექცევა თავად პოსტმოდერნისტ მოაზროვნეთა ქარცეცხლში, რადგან, მათი აზრით, იგი მარქსისტული მეტანარატივის გადმონაშთებს შეიცავს. ჯეიმსონი პოსტმოდერნიზმში ერთდროულად კატასტროფისა და პროგრესის მიმართულებებს ხედავს. მისი აზრით, პოსტმოდერნის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი არის ის, რომ ესთეტიკური პროდუქცია გახდა საქონელი. მესამე ფაზას კი, ჯეიმსონის მიხედვით, „გვიანი კაპიტალიზმი“ ეწოდება. ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელია პოსტმოდერნული კულტურა. ფრედრიკ ჯეიმსონი გვთავაზობს პოსტმოდერნული საზოგადოების ოთხ ძირითად ელემენტს:

1. პოსტმოდერნულ საზოგადოებას ახასიათებს ზედაპირულობა და სიღრმის ნაკლებობა. ჯეიმსონისთვის სიმულაკრა არის იდენტური ასლი, რომლის ორიგინალი არასოდეს არსებულა.

2. პოსტმოდერნიზმი ხასიათდება ემოციის და ეფექტის გაქრობით.

3. პოსტმოდერნში დაკარგულია ისტორიულობა. ჩვენ არ შეგვიძლია წარსულის ცოდნა. ჩვენ მხოლოდ გვაქვს გარკვეული ტექსტები წარსულის შესახებ, თუმცა მათი რეპროდუცირება შეუძლებელია. ჯეიმსონის სიტყვებით, ესაა „წარსულის ყველას სტილის უწესრიგო კანიბალიზაცია“. წარსული და აწმყო

მჭიდროდ არის ერთმანეთზე გადაბმული.

4. პოსტმოდერნულ საზოგადოებასთან დაკავშირებულია ახალი ტექნოლოგიები. პროდუქტიული (მწარმოებელი) ტექნიკების ნაცვლად დომინირებს რე-პროდუქტიული ტექნიკები. განსაკუთრებით, ელექტორნული მედია, მაგალითად ტელევიზორი და კომპიუტერი[57,110].

თუ ჯეიმსონი ერთ-ერთი ყველაზე ზომიერი პოსტმოდერნისტია, თუმცა მის მიერ ჩამოყალიბებული დებულებები სადაოა და საპირისპირო მოსაზრებების მტკიცება შესაძლებელია; ჟან ბოდრიარი[105] აშკარად ყველაზე რადიკალურების ფრთას მიეკუთვნება. მისი აზრით, თანამედროვე საზოგადოებაში პროდუქციის ნაცვლად მედია, კიბერნეტიკალური მოდელები, ცოდნისა და გართობის ინდუსტრიები დომინირებს. სახეზეა ნიშნების ბატონობა პროდუქციაზე. ნიშნებსა და რეალობას შორის განსხვავება წაიშალა. ამგვარად, ბოდრიარი ჯეიმსონის მსგავსად, საუბრობს სიმულაციის პროცესებზე, რომლებსაც სიმულაკრებამდე, ანუ „საგნებისა და მოვლენების რეპროდუქციებამდე“ მივყავართ. სამყარო იქცა ჰიპერრეალობად - მედიამ შეწყვიტა რეალობის ასახვა; იგი გახდა რეალობის შემოქმედი. ბოდრიარისთვის თანამედროვეობა სიკვდილის კულტურაა. სიკვდილის შიში ადამიანებს აიძულებთ ჩაერთონ სამომხმარებლო კულტურაში, თუმცა სიმბოლური გაცვლა ამგვარი მდგომარეობის პრიმიტიული ალტერნატივაა, ამიტომ, ბოდრიარი გვთავაზობს „ცდუნებას“, როგორც სასურველ ალტერნატივას. ავითარებს ფატალობის თეორიას. ბოდრიარი უარს ამბობს ყოველგვარ ისეთ მეტა-ნარატივზე, რომელიც ამ სიტუაციიდან გამოსავალს შემოგვთავაზებს, თუმცა ერთი მხრივ, ტექნოლოგია დგას, მეორე მხრივ კი, მოდერნისგან შემორჩენილი კონტროლის მექანიზმების განვითარება. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ არ ვეთანხმებით პოსტმოდერნიზმის თეორიისადმი რადიკალურად განწყობილ მეცნიერთა მოსაზრებებს, მათი გაუთვალისწინებლობა მართებული არ იქნება.

საინტერესო დაკვირვება აქვს თამარ ბერკაიშვილს მსოფლიო ლიტერატურაში პოსტმოდერნის შეფასებასთან დაკავშირებით:

პოსტმოდერნის ეპოქისადმი არაერთგვაროვანი მიდგომაა. იურგენ ჰაბერმასი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნი — ეს არის დაუმთავრებელი მოდერნი. დღეისათვის, მისი აზრით, მოდერნმა თავის პიკს მიაღწია და არ შეიძლება ლაპარაკი სრულიად ახალ და განსხვავებულ პარადიგმაზე. ნიუ ეიდჟიც უარყოფს პოსტმოდერნისტული ეპოქის არსებობას. ის, რაც დღეს ხდება უეჭველად მოდერნია, რაზედაც მეტყველებს თვით ამ მოძრაობის დასახელება, რომელიც ემთხვევა მოდერნს და უბრალოდ მის გვიანდელ ფაზაზე მიუთითებს. ბოდრიარი მოდერნს უწოდებს „სცენის ეპოქას", ვინაიდან მასში ყველა მოვლენა მიისწრაფოდა თვითწარმოდგენისკენ, როგორც სცენაზე, რის დაგვირგვინებას ტელევიზია წარმოადგენს... დენიელ ბელიც არ იზიარებს პოსტმოდერნისტული ეპოქის თავისებურებას. წარმოადგენს რა ტექნოკრატიის დამცველს, ის მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნისტული საზოგადოება საწარმოო ურთიერთობების განვითარების ისეთი სტადიაა, როდესაც ქრება ყველა ისტორიული, სოციალურ-ეკონომიკური წინააღმდეგობა ტექნიკის განვითარების შედეგად... პოსტმოდერნის გამოწვევებმა ენთუზიაზმი გამოიწვიეს „ახალ მემარჯვენეებში" (ა. მელერი, ა. დე ბენია, რ. სტოიკერსი და სხვა). ისინი სიხარულით აღნიშნავდნენ, რომ დამთავრდა პრინციპების განუყოფელი ბატონობის ეპოქა; თუმცა, სწორედ განმანათლებლობის დიადი პროექტის შელახვა აწუხებს ი. ჰაბერმასს. ის ბრალს სდებს პოსტმოდერნიზმის მხარდამჭერებს რენეგატულობაში და ფაშიზმშიც კი. მთლიანად უარყოფს რა პოსტმოდერნს, ის მასში ხედავს პრე-მოდერნის დაბრუნებას. უმბერტო ეკოს აზრით, პოსტმოდერნისტული ხედვის ნიშნები ყველა ეპოქას ახასიათებს სულიერი კრიზისის პერიოდში. სწორედ ამ დროს ხდება ინდივიდუალური სუბიექტის გამწირება, რის შედეგადაც იკარგება ტრადიციის დამცავი პიროვნული სტილი... პოსტმოდერნისტული ცნობიერებისათვის სრულიად უცხოა პროფეტულობა. ესთეტიკურ სფეროში რელატივიზმი ანადგურებს ავტორისეულ დიქტატს, ავტორის ტოტალიტარიზმს, ნებისმიერ იდეოლოგიას. ამიერიდან ავტორი, მწერალი, ხელოვანი აღარ ლაპარაკობს ყველას სახელით, აღარ არის ხალხის მასწავლებელი,

წინამძღვარი. პოსტმოდერნის პრინციპებზე თუ ვილაპარაკებთ, რასაკვირველია, უნდა ითქვას, რომ ასეთი პრინციპები არ არსებობს, თუ არ ჩავთვლით პრინციპად ერთი ჭეშმარიტების უარყოფას. ჯერ კიდევ ვიტგენშტაინი აღნიშნავდა, რომ ჭეშმარიტება უბრალოდ სიტყვაა, რომელიც აღნიშნავს იმას, რასაც აღნიშნავს ლექსიკონის მიხედვით. ჭეშმარიტება სიტყვაა, რომელსაც არსი არა აქვს, ანუ უარყოფილია ჭეშმარიტების ისტორიულობა და ის სიტყვა, რომელიც ტექსტის ერთ-ერთი ელემენტია, ანუ ისტორიის ნაცვლად ტექსტი გვაქვს, ისტორია კი ტექსტის წაკითხვის ისტორიაა[15].

ეპისტომოლოგიური თვალსაზრისით პოსტმოდერნიზმი რამდენიმე თვალსაზრისით შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

1. ფუნდამენტალიზმი. პოსტმოდერნიზმი აქცენტს აკეთებს ადამიანის დამოკიდებულებაზე სამყაროსადმი მის ფუნდამენტალურ ტრანსფორმაციაში, ასევე სიმბოლური სისტემის შეღწევის საფუძველზე მასმედიის კულტურაში, კონსტრუირებული სამყაროს აბსოლუტურად ხელოვნურ მოდელში.

2. „სინამდვილის“ ინტერპრეტაცია, ანუ არანაირი ცოდნა არ შეიძლება შეფასდეს კულტურის, ტრადიციისა და ენის კონტექსტს მიღმა, რომელიც აძლევს მას შესაძლებლობას და მატებს აზრს.

3. ფრაგმენტულობა აზროვნებისა დაკავშირებულია პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაციულ რეალობასთან, როგორც მრავლობითობასთან, შედგენილი მხოლობითი ელემენტებისა და მოქმედებებისაგან.

4. კონსტრუქტივიზმი – პოსტმოდერნიზმში სამყაროს მაგალითი „როგორც ის არის“ ცვლის წარმოდგენას სამყაროზე სოციალურ და ლინგვისტურ კონსტრუქციაში, განსაზღვრული სოციალური პროცესებით.

თუკი გავაერთიანებთ პოსტმოდერნიზმის თვისებებს ხელოვნების პარადიგმაში, როგორც ხარისხი, თვისება, დახასიათება გამოვლინება, როგორც საზღვარგარეთის (იხაბ ჰასანი, ჯან ბოდრიარი, ჟაკ დერიდა, ჟილ დელეზი, მ. ეპშტეინი, ნ. ლეიდერმანი, მ. ლიპოპევკი, მ. ზალატონოსოვი, ვ. კურიცინი

და ა.შ.) ლიტერატურათმცოდნეთა თუ ფილოსოფოსთა შეხედულებებით, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ პოსტმოდერნიზმის განსაზღვრებისას შეიძლება გამოვყოთ სხვადასხვა ტიპოლოგიური მახასიათებლები:

1. შემცველობა. განუსაზღვრელობა, ამოუცნობის კულტი, შეცდომა, მინიშნება, სიტუაცია „აზროვნების ლაბირინთისა“, აზრის გაელვება...

2. აქსიოლოგია. დეკანონიზაცია, ბრძოლა ტრადიციულ ფასეულ ცენტრთან (სარკალური კულტურა ადამიანში, ეთნოსი, ლოგოსი, ავტორის პორტრეტი). ამ მხრივ პოსტმოდერნიზმი გარკვეულწილად წარმოადგენს ფილოსოფიურ „ქიმერას“, თუკი ოპერირებას დავიწყებთ შემეცნებასა და განსაზღვრებას შორის.

3. კომპოზიცია. ფრაგმენტულობა და პრინციპი თვითნებური მონტაჟისა, შეთავსება შეუთავსებელისა, ნიშნების არადანიშნულებისამებრ გამოყენებისა, პროპორციის დარღვევა, დეკონსტრუქციული პრინციპის აღზევება: დანგრევა და აღდგენა ახალი კავშირებისა ქაოსში.

4. ჟანრი. მარგინალური, როგორც დანერგვა ტრადიციული ჟანრისა, ფორმის შექმნა; არევა მაღალი და დაბალი ჟანრებისა, რაც გამოიხატება, ერთი მხრივ ბელეტრისტული ლიტერატურით, დეკლარირებული უარით სერიოზულობაზე, მეორე მხრივ — ჟანრობრივი დიფუზიით; პოლიტექსტუალობა, ინტერტექსტუალობა, რემინისცირება, ტექსტის დატვირთვა არატექსტობრივი ალუზიებით;

5. ადამიანურობა, პიროვნულობა, მთავარი გმირი, პერსონაჟი და ავტორი. შემოქმედებითი საწყისი ირაციონალურობისა, იმმანენტური აზროვნება, აპოკალიფსური მსოფლმხედველობა.

6. ესთეტიკა. ეპატაჟი, გამოწვევა, ბრუტალურობა, პროტესტი მშვენიერი კლასიკური ფორმისადმი (მაგრამ არა უარყოფა, უფრო შეთავსება, ან „განახლება-ჩანაცვლება“).

7. მხატვრული პრინციპი და თვისება: ინვერსია; ირონია, პრულარული სამყაროს და ადამიანის მტკიცება; ნიშნეული სისტემის დანგრევა, როგორც გამარჯვება ქაოსისა რეალობაში:

თამაში, როგორც არსებობა რეალობაში და ხელოვნებაში, ურთიერთმიმართების ფორმა ლიტერატურასა და სინამდვილეს შორის.

როგორც ნანა გაფრინდაშვილი აღნიშნავს, პოსტმოდერნიზმის არსებითი მახასიათებლები ფორმაში არ უნდა ვეძებოთ. იდეის გამოხატვის ფორმა შეიძლება იყოს განსხვავებული (ტრადიციული, მიმართულებისა და სკოლისათვის ნიშანდობლივი ან სრულიად ორიგინალური და მარტო ერთი ავტორისთვის დამახასიათებელი). პოსტმოდერნიზმის არსებითი ნიშნები დევს შინაარსში, ეპოქის იდეოლოგიაში. თხრობის ფრაგმენტულობა, ეკლექტიკა, რადიკალური პლურალიზმი, ინტერტექსტუალობა, ტოტალური ირონია, მინიშნების ტექნიკა, ორმაგი კოდირება, კოლაჟურობა, ციტატური აზროვნება და პოსტმოდერნიზმის სხვა ნიშნები შეიძლება არ აისახოს პოსტმოდერნისტული ტექსტის სტილსა და ფორმაში, მაგრამ აუცილებლად უნდა აისახოს ტექსტის იდეოლოგიაში, როგორც პოსტმოდერნისტული მსოფლშეგრძნობის მატარებლები და გამომხატველები. და, რაც ყველაზე უფრო მთავარია, ისინი სიუჟეტით უნდა იყვნენ გამყარებული, ე.ი. უნდა ჰქონდეთ სიუჟეტური მოტივირება, რაც ნაწარმოების იდეების სისტემას დააკავშირებს ეპოქის სულთან. სწორედ ასე, იდეოლოგიურად, და არა ფორმალურად ესმით პოსტმოდერნიზმის ხასიათი თეორეტიკოსებს[26,262].

ამრიგად, პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, ახალი, ტრანსკულტურული ფენომენია, რომელიც ყალიბდება XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან და დღემდე განვითარების პროცესშია. მისი უპირველესი სახესხვაობა მოდერნიზმის მრავალ საკითხთან არის დაკავშირებული. იგი განსხვავდება და კონტრასტს ქმნის მასთან, თუკი მოდერნიზმს ახასიათებს: რომანტიკული დამოკიდებულება, დახურული ფორმები, მიზანი, ჩანაფიქრი, იერარქია, ოსტატობა, ლოგოსი, ხელოვნების ნიმუში, დასრულებული ნაწარმოები, დისტანცია, შემოქმედება, ტოტალურობა, სინთეზი, მოქმედება, ჟანრი, საზღვარი, სემანტიკა, პარადიგმა, მეტაფორა, სელექცია, ფესვები, სილრმე, ინტერპრეტაცია,

მიმართულება, კითხვა, დიდი ისტორია, პარანოია, მეტაფიზიკა, განსაზღვრულობა; პოსტმოდერნიზმი მის საპირისპირო ფორმებში ღებულობს სრულ სახეს, მაგალითად იგი განისაზღვრება შემდეგი ფორმებით: პარაფიზიკა/დადაიზმი, გახსნილი ფორმები, თამაში, შემთხვევა, ანარქია, განუსაზღვრელობა, დუმილი, მოქმედების პროცესი, თვითმოქმედება, დეკონსტრუქცია, ანტითეზისი, გაუჩინარება, ტექსტი/ინტერტექსტი, რიტორიკა, სინტაგმა, მეტონომია, კომბინაცია, რიზომა/ზედაპირულობა, ინტერპრეტაციის განსხვავებული ფორმა, ე.წ არასწორი, არაპირდაპირი მნიშვნელობა, განუსაზღვრელობა, წერილი, მცირე ისტორია, შიზოფრენია, ირონია, პასტიში და ა.შ. ე.ი. პოსტმოდერნიზმი ითვლება ისეთი კულტურის ქმნილებად, რომელსაც არ გააჩნია აბსოლუტი, ზუსტი განსაზღვრებები ან საფუძვლები. პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს შეხედულებების პლურალიზმი და განსხვავებულობა; თითქოს აზროვნებამ დაკარგა უნარი და რწმენა იმისა, რომ სამყაროს შეცნობა ძალუძს. საზოგადოდ აზროვნებამ დაკარგა პრიორიტეტი და ინტუიციამ თავისი უფლებები დაიბრუნა. უპირატესობის მინიჭების აუცილებლობა გაქრა და ტრადიციულმა, ძველმა, არქაულმა ისეთივე მნიშვნელობა და ძალა შეიძინა, როგორც თანამედროვემ.

მთავარი სიძნელე თანამედროვე კულტურის გაგების გზაზე არის თავად მისი სირთულე[111,12], — აღნიშნავს მეცნიერი ლ. კარასევი. სიძნელის დასაძლევად კი საჭიროა საკითხის ღრმა შესწავლა, და როგორც მეცნიერ ვ. ნოვიკოვს მიაჩნია, მთავარია გავაერთიანოთ ყველა კონცეფცია პოსტმოდერნიზმისა: აკადემიური და პოლემიკური, მკაცრ ტერმინოლოგიური, ბუნდოვნად გამეტაფორებული, ვიწრო და ფართო, სერიოზული და ღიმილნარევი, ერთგვაროვანი, პირდაპირი და პარადოქსალური, რათა შემდეგ დავიყვანოთ ისინი მხატვრული რეალობის წინაშე და მივუახლოვდეთ სინამდვილეს[120,9].

როგორც კრიტიკოსი ს. ჰიუ ჰლმენი აღნიშნავს, 1960-იან წლებში ყოველგვარმა წესრიგმა გზა დაუთმო წესრიგის უარყოფას, ხელოვნების შეთხზულ სამყაროში უმცირეს ფრაგმენტებზე

დანაწევრებული სამყაროების შემოტანას, ახალ კრიტიკულ თეორიებს, რომლებიც ფენომენოლოგიის ფორმებია. მითიური შრეები ესთეტიკურით ჩანაცვლდა. ტრადიციულმა რომანმა გზა დაუთმო ანტირომანს[101,70]. შემდეგ კი ეს ყველაფერი ქაოტურად გაგრძელდა და 70-80-იანი წლებისთვის თანდათან გაერთიანდა ერთ მიმდინარეობაში, რადგანაც ადრე არსებულ ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩარჩოებში არ ჯდებოდა.

პოსტმოდერნიზმის განვითარების გზებზე საინტერესო მოსაზრება აქვს ქართველ კრიტიკოსს ნ. მუზაშვილს: რენესანსიდან პოსტმოდერნიზმამდე გაწოლილი პროცესი, ეს არის ინდივიდუალიზმის დაფუძნების, ანუ ადამიანის გათავისუფლების უკიდურესად მძიმე და სისხლიანი პროცესის რამდენიმე საუკუნოვანი მხატვრულ-ინტელექტუალური ისტორია. კიდევ უფრო თუ დავაზუსტებთ, დასავლური კულტურა, როგორც რენესანსიდან პოსტმოდერმნიზმამდე გაწოლილი პროცესი, სხვა არაფერია, თუ არა დასავლური კაცობრიობის ცნობიერებაში არეკლილი მათივე რელიგიური, ინტელექტუალური თუ სოციალური ცხოვრების ურთულესი პერიპეტიები... მოკლედ, ეს ყველაფერი ერთი მთლიანობაა, ანუ ყოველი მხატვრული სტილი თავისი ეპოქის ყოფიერების პროდუქტია, ერთგვარი განცდა, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებაში წმინდა ინტელექტუალურ რეფლექსიაში შესაბამის ფორმებს ღებულობს. ეს ფორმები მხოლოდ მოგვიანებით ინათლება სენტიმენტალიზმად, რომანტიზმად, რეალიზმად ან ნატურალიზმად. ამიტომ რომელიმე კონკრეტული მხატვრული სტილის — რომანტიზმი იქნება იგი თუ პოსტმოდერნიზმი — არსში წვდომა სრულიად შეუძლებელი მგონია იმ საზოგადოების ყოფიერების თუნდაც უზოგადესი ანალიზის გარეშე, რომლის წიაღშიც ჩაისახა, განვითარდა და მოკვდა ესა თუ ის ესთეტიკური მიმდინარეობა[3].

დასავლეთის თანამედროვე მკვლევრები პოსტმოდერნიზმის ფენომენის წარმოშობას უკავშირებენ ბურჟუაზიული ცნობიერების კრიზისს. ისინი ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ სწორედ ამ ცნობიერების ბურჟუაზიულობამ განაპირობა მისი შემეცნებითი

შესაძლებლობის კრახი. პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის მეორე, არანაკლებ არსებით მიზეზად ითვლება რეაქცია საერთო სოციოკულტურული სიტუაციის შეცვლაზე, როდესაც მას-მედიის ზეგავლენით დაიწყო მასობრივი ცნობიერების სტერეოტიპების აქტიური ჩამოყალიბება. ამ ფაქტორით მნიშვნელოვანწილად აიხსნება პოსტმოდერნიზმის ეპატაჟური და გროტესკული ბუნება: ის ირონიულად ეკიდება მასობრივი ესთეტიკური ცნობიერების სტერეოტიპების წარმომშობი ტრივიალური ხელოვნების შაბლონებს და მიმართავს მათ პაროდირებას... პოსტმოდერნისტული ხელოვნების (მუსიკის, ფერწერის, სკულპტურის, ლიტერატურის) აყვავება რუსეთში გვაიძულებს, გარკვეული სიფრთხილე გამოვიჩინოთ საზოგადოებრივი ცნობიერების მხოლოდ ერთი, კონკრეტული ფორმის კრიზისზე ამ ფენომენის დაყვანისას. ალბათ, უფრო მართებულია იმ თეორეტიკოსების (უ. ეკოს, დ. ლოჯის) თვალსაზრისი, რომლებიც გარდაუვალად მიიჩნევენ მსგავსი მოვლენის წარმოშობას ნებისმიერი კულტურის ეპოქების ურთიერთშენაცვლებისას, როდესაც „ინგრევა" ერთი და მის ნანგრევებზე წარმოიშობა მეორე კულტურული პარადიგმა: მსგავსს პროცესს შეიძლება ჰქონდეს სრულიად განსხვავებული (პოლიტიკური, სოციალური, მეცნიერულ-ტექნიკური და მსოფლმხედველობრივი) მიზეზები[50,206].

დასავლურ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის წარმოშობა მოდერნიზმის მაღალი იერარქიული კულტურის დეკონსტრუქციის პროცესებს დაუკავშირდა. რუსულ და, საერთოდ საბჭოთა მწერლობაში პოსტმოდერნიზმის განვითარება უფრო რთულ საკითხებთან იყო დაკავშირებული. საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურა არ იყო მონოლითური, ის იყო სხვადასხვა ფორმებითა და თვისებებით განპირობებული და განსხვავებული. აქ იყო შემორჩენილი ავანგარდი და წინა საუკუნეების „ნატურალური სკოლის" ვარიანტიც კი არსებობდა. მკაცრი ცენზურის პირობებში ლიტერატურის განვითარება გარკვეულ პრობლემებთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის მიერ ახლებურად შემოტანილი ინტერპრეტაციის თეორია ერთნაირად მისაღები გახ-

და ყველა საღად მოაზროვნე შემოქმედისათვის. დასაწყისისთვის უფრო ინტერპრეტირებულ ტექსტებს, ციტატებს თუ ციტაციებს ვხვდებით.

ქართული პოსტმოდერნიზმი — თვისობრივად, რა თქმა უნდა, განსხვავდება დასავლური პოსტმოდერნიზმისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ მის ნიშნებს 70-იანი წლებიდან ვხედავთ, შეიძლება ითქვას, რომ იგი როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, ქართულ სინამდვილეში სრულად ჩამოყალიბებული არ არის XX საუკუნის ბოლომდე. 70-იანი წლებიდანვე გვხვდება ორმაგი კოდირება, ინტერტექსტუალობა, ციტაცია, დეციტაცია, „ავტორის გაუჩინარება", ცნობილი მეცნიერის რ. ბარტის სიტყვებით: „ავტორის სიკვდილის" ფაქტი. ქართულ ლიტერატურაში 80-იან წლებში მიმდინარე პროცესები ვერ მოთავსდება მოდერნიზმის ჩარჩოებში, აქ გზის გამკვლევებად ჩაითვლებიან ნ. გელაშვილი, გ. დოჩანაშვილი, ო. ჭილაძე, ჯ. ქარჩხაძე და სხვები. მათ ნაწარმოებში აშკარად გვხვდება გახსნილი ფორმები, რიტორიკა, კომბინაცია, ზედაპირულობა და ამასთანავე სიღრმე, „ღია" ტექსტი, განუსაზღვრელობა, ირონია, პასტიში, მოქმედება, ორმაგი კოდირება და ა.შ. ანუ ყველა ის თვისება და თავისებურება, რომელიც ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს და არ ახასიათებს მოდერნიზმს. შესაბამისად, 80-იანი წლებისთვის ქართულ ლიტერატურაში უკვე ჩამოყალიბებებულია ახალი მიმდინარეობა — პოსტმოდერნიზმი.

„ახლა სხვა დროა... — აღნიშნავს თამარ პაიჭაძე, — დრო ფასეულობათა გადაფასებისა, ალტერნატივათა სპექტრიც ბევრად ფართოა. ვგულისხმობთ სულიერი და მორალური იმპერატივების კალეიდოსკოპური ჭვრეტის ხანას, რომელიც ჩვენში უფრო თვალშისაცემი ხდება. არჩევითობის პრინციპი ჩვენს თანამედროვეს არაერთი რეალობისა და ფაქტის წინაშე აყენებს: სუბკულტურათა სიმრავლე, გემოვნების იერარქიზაცია, მათში შექმნილი — მოდური და აქტუალური ტენდენციები, ხელოვნების გასაგნების აშკარად თვალშისაცემი პროცესი, კულტურულ-ეთიკური კატეგორიების მოზაიკური და დინამიური გააზრება — ბოლო წლების



ლიტერატურული პროცესების ძირითად ნიშნად იქცა... თანამედროვე მსოფლიოში არსებული ლიტერატურული მიმართულებანი, ბოლო წლებში მეყსეული რეაქციით გამოჩნდა ქართულ მწერლობაშიც, რამაც სულ რამდენიმე წლის წინათ ელექტროქსელში მოკლე ჩართვისმაგვარი რეაქცია გამოიწვია არა მარტო ქართველ მკითხველში, არამედ ქართველ შემოქმედთა შინასამყაროშიც. ამ პროცესმა არცთუ უმტკივნეულოდ ჩაიარა, მაგრამ ლიტერატურული ქაოსის დაწმენდა ყველაზე პირუთვნელმა რედაქტორებმა: დრომ და მკითხველმა მალევე მოახერხეს და ქართულ შემოქმედებით სივრცეში ფრიად მნიშვნელოვანი ნოვაციები გამოაშკარავდა და ახალი სახელებიც გამოჩნდა''[76].

ამრიგად, XX საუკუნის მეორე ნახევარში საზოგადოებში მომხდარი ისტორიული, სოციალური, ფსიქოლოგიური ცვლილებანი ლიტერატურაშიც აისახა; შედეგად კი მივიღეთ რთული, მრავალგანზომილებიანი, წინააღმდეგობრივი ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც „პოსტმოდერნიზმი“ სახელით არის ცნობილი. აღნიშნული ლიტერატურული მოვლენა ქრონოლოგიურად ავანგარდიზმს მოსდევს. დღესდღეობით პოსტმოდერნიზმი ჩამოყალიბებული სახით არსებობს როგორც ამერიკულ და დასავლეთევროპულ ლიტერატურებში, ასევე ყოფილ პოსტსაბჭოურ სივრცეში (აღმოსავლეთ ევროპა, რუსეთი, ბალტიისპირეთი, საქართველო...). პოსტმოდერნიზმი ყველა ქვეყანაში ეროვნული ნიშნით ვითარდებოდა. ლიტერატურის თეორეტიკოსები ორ ძირითად მოდიფიკაციას გამოყოფენ: ა) დასავლურს, რომელსაც ახასიათებს: მჭიდრო კავ-

შირი პოსტმოდერნისტულ თეორიასა და ფილოსოფიასთან; ენისა და მხატვრული სახეების ცენტონურობა, რომელიც გარდაიქმნება სიმულაკრების ჰიბრიდულ-ციტატურ ენად; ოპტიმისტური ტონი და ბ) აღმოსავლურს, რომელიც ჩამოყალიბდა დასავლური ლიტერატურის ახალი ტენდენციების შესახებ სრული ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში.

ქართულ მწერლობაში XX საუკუნის 60-იანი, 70-იანი წლებიდან ძლიერი პოსტმოდერნიზმის ნაკადი ჩანს არა მხოლოდ პროზაში, არამედ პოეზიაშიც. პოსტმოდერნიზმი უარყოფს ცრუელიტარულობას, ეძებს კონსენსუსს ფართო მკითხველთან, მასკულტურასთან – ისე რომ, იგი მასკულტურასა და ელიტარულობის შეერწყას. ინტელექტუალობა, ორმაგი კოდირება, ესეისტურობა, ეკლექტიკურობა, ნონსელექცია, დემითოლოგიზაცია, ფსევდოციტატურობა, ტექსტის მეტაფორიზაცია, „ავტორის ნიღაბის“ გამოყენება, ტექსტის რიზომატულობა და სხვა ნიშანთვისება კარგად არის გამოსახული ქართულ პროზაში.

ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის გამოჩენის საფუძვლად საკუთარი ვინაობის, არსისა და რაობის გაურკვეველობაა მიჩნეული. როგორც ნ. მუზაშვილი აღნიშნავს: ადამიანების უმრავლესობამ უცებ დაინახა, რომ ის, რასაც ჩვენი კულტურა (განსაკუთრებით მე-20 საუკუნეში) შთაგვაგონებდა საკუთარ თავზე, ჩვენს ისტორიაზე, საერთოდ, გარესამყაროზე, უღვთოდ იყო ჰიპერბოლიზებული. რეალობა გაცილებით პროზაული და სასტიკი აღმოჩნდა. აი, ჩვენი პოსტმოდერნის საფუძველი; ანუ დასავლეთში თუ პოსტმოდერნის ეპოქის დადგომა ლოგოცენტრიზმის ტოტალურმა ბატონობამ გამოიწვია, ჩვენში ამის მიზეზი გახდა ჩვენი კულტურის მკვეთრად გამოხატული ნარცისული ხასიათი. შესაბამისად, თუკი დასავლური პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი ამოცანა ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქციაა, ჩვენთვის ასეთი ხდება ჩვენი კულტურის მიერ შექმნილი და გაბატონებული ნარცისული დისკურსის დეკონსტრუქცია, რაც ხშირად გაუცნობიერებლად და სტიქიურად, მაგრამ მაინც ხდება[23].

მითის სრულ და პირდაპირ ინტერპრეტაციას არ სცნობს

პოსტმოდერნიზმი, მაშინ როდესაც ავტორი მითის უბრალო „გადმოღებას“ და ინტერპრეტირებას ახდენს, მაგრამ თუკი მასში მითისადმი მოდერნიზმის დროს გამოხატული ფეტიშიზმი კი არ არის ნაჩვენები, არამედ მისი პაროდირება, ირონირება, რეალური სახის ჩვენება, მაშინ იგი შეიძლება ჩაითვალოს არა უბრალო ინტერპრეტაციად, არამედ ციტაციად. ქართული პოსტმოდერნისტული პროზის ერთ-ერთ თავისებურებად ესეც შეიძლება მივიჩნიოთ და ამის მაგალითია ოთარ ჭილაძის ბრწყინვალე რომანები.

ავტორები მიმართავენ ციტაციას, ინტერპრეტაციას, ისტორიზმს, ცნობილი ფაქტებისა და პიროვნებების გვერდით ისინი ქმნიან ახალ სახეებს და ამასთანავე ინარჩუნებენ ინდივიდუალობას. 80-იანი წლების ქართულ მწერლობაში უკვე აშკარად ვხედავთ პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ნიშნებსა და ფორმებს, კერძოდ, ტექსტში ჩანს ინტერტექსტუალობა, ავტორის ნიღაბი, ესეისტურობა, ციტატურობა, ციტაცია... ნაწარმოების შექმნისას ჯ. ქარჩხაძე, ნ. გელაშვილი, გ. დოჩანაშვილი, ო. ჭილაძე ქმნიან ახალ და განსხვავებულ ფორმებს, რაც ადრე არ გვხვდებოდა ნაწარმოებებში.

როგორც ნ. მუზაშვილი აცხადებს: „თუკი დასავლური პოსტმოდერნიზმის საფუძველი შეიძლება განიმარტოს, როგორც დიდი იმედგაცრუება რაციონალიზმით, რადგან ასეთი მსოფლხედვა უძლური აღმოჩნდა სამყაროს ადეკვატურ წვდომაში, ქართული პოსტმოდერნიზმის საფუძველი ვინაობისა და რაობის გაურკვევლობას დაუკავშირდა“[72,88].

„აჩრდილი დადის საქართველოში, აჩრდილი პოსტმოდერნიზმისა“, — ეს თავისთავად პოსტმოდერნისტული ფრაზა დღემდე არავის წარმოუთქვამს, მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხანია ლაპარაკობენ პოსტმოდერნიზმზე და მის ქართულ რეცეფციებზე, — აღნიშნავს მეცნიერი ივ. ამიხანაშვილი, — „რა არის პოსტმოდერნიზმი?“ — იმანენტური თვალსაზრისით, ალბათ სულიერი განწყობილება, რაც უპირველეს ყოვლისა, თავისუფლებას გულისხმობს; რაც შეეხება ფორმას, აქ საქმე რთულადაა.. ამ ტერმინის უკან სრულიად თანამედროვე მაღალი ლიტერატურა

დგას... საქართველოში პოსტმოდერნიზმის აჩრდილი უმბერტო ეკოს რომანს შემოჰყვა შეუმჩნევლად, ანაზდეულად. თუმცა ის 60-იანი წლებიდან არსებობდა... ეკოს თხრობაში ფორმალური თვალსაზრისით ყველაფერი ძველია, თითქმის დრომოჭმული, მაგრამ ეს სიძველე არაჩვეულებრივ სიახლედ წარმოგვიდგება. როცა ესთეტიკურ-ფილოსოფიური კონტექსტი მთლიან, დასრულებულ სახეს ღებულობს. არახალია სადღაც ნაპოვნი ძველი ხელნაწერების მისტიფიცირების ხერხი. თუმცა ეს პოსტმოდერნისტული პრინციპის უპირველესი მოთხოვნაა, მაგრამ სრულიად ორიგინალურია, ბაროკოს სტილზე აგებული მეტაფორათა ბარიკადები და მხატვრული აზროვნების რაციონალური პოეტიკა, სადაც ყველაფრის ბოლომდე წვდომა შეუძლებელია"[4,197-199].

როგორც დ. ბაქრაძე მართებულად აღნიშნავს: ქართული პოსტმოდერნიზმი ისეთივე უტყუარი რეალობაა, როგორიც არის ქართული რენესანსი, ქართული რომანტიზმი, ქართული სიმბოლიზმი, ქართული ფუტურიზმი და ა. შ. უფრო მეტიც, ქართული პოსტმოდერნიზმი მოიცავს ყველა იმ მიმდინარეობას, რაც ქართულ მწერლობაში ოდესმე არსებულა. ამას ვერ ვიტყვით იმაზე, რაც ოდესმე გაჩნდება და იარსებებს, რადგან ჯერაც არ ვიცით, თუ რა ახალი ტენდენციები იფეთქებს ხვალ-ზეგ შორეულ მსოფლიოში, რათა მაზეგ მასზე ქართული მწერლობის აწმყოსა და წარსულის მორგება ვცადოთ. დღეს კი (რაკი დღეს პოსტმოდერნი უფრო იოლად სამართავი ჰგონიათ, ვიდრე ის რეალური პრობლემები, რომლებიც ქართულ მწერლობას კიდევ დიდხანს დატოვებს ლიტერატურის მილმა), უფრო მეტ სიბეჯითეს თუ გამოვიჩენთ, პოსტმოდერნის მოპოვებას შევძლებთ ყველა ქართველი მწერლის შემოქმედებაში[8].

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი განწყობილებისა და თავისუფლების ასახვა ქართულ ლიტერატურაში არ უნდა იყოს გასაკვირი, თუმცა სხვადასხვა ქვეყანაში არსებული მიმდინარეობების ინდენტურობა სულაც არ არის აუცილებელი. თანაც პოსტმოდერნიზმი არის ისეთი იდეოლოგია, რომელიც არ ცნობს საზღვრებს და წარმოადგენს ტექსტისა და აზროვნების გააზრე-

ბულ ურთიერთობას. როგორც ივ. ამიხანაშვილი აღნიშნავს: 2002 წელს, როდესაც მოსკოვში მყოფ უმბერტო ეკოს თაყვანისმცემელმა მიმართა, თქვენ პოსტმოდერნიზმის კლასიკოსი ბრძანდებითო, უმბერტო ეკოს მხრები აუჩეჩავს და უთქვამს: „ღმერთმანი, არ ვიცი, რა არის პოსტმოდრნიზმი!“

სამწერლო ასპარეზზე მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გამოსული თვალსაჩინო ქართველი მწერლების შემოქმედებაში სოციალისტური რეალიზმის უმთავრესი ნიშნების აღმოჩენა ჭირს. ეს კარგად იგრძნო სოცრეალიზმის სადარაჯოზე მდგარმა მაშინდელმა სალიტერატურო კრიტიკამ; დიდწილად სწორედ ამით უნდა აიხსნას მძაფრი კრიტიკული კამპანიები ანა კალანდაძის, მუხრან მაჭავარიანის, ე. წ. სამოციანელების, ანუ ახლად დაარსებული „ცისკრის“ გარშემო დაჯგუფებული მწერლების, 70-იანი წლების ბოლოს და 80-იან წლებში კი ლია სტურუას, ბესიკ ხარანაულის, გურამ დოჩანაშვილის, ნაირა გელაშვილის, მაკა ჯოხაძის წინააღმდეგ. უფროსი თაობის მწერალთაგან რამდენჯერმე ამავე მიზეზით მოექცა კრიტიკის ქარცეცხლში ოთარ ჩხეიძეც. მაგრამ თუ სოცრეალიზმი არა, მაშინ რა უნდა ყოფილიყო წერის ის მანერა თუ მეთოდი, რასაც ქართველი მწერლების ერთი ნაწილი ამ დროს მიმართავდა? როგორც ცნობილია, მეოცე საუკუნის ოცდაათიანი წლებიდან საბჭოთა კავშირში ლიტერატურისა და ხელოვნების ბუნებრივი განვითარება შეფერხდა პარტიული დიქტატით მომუშავე სსრკ მწერალთა კავშირის შექმნით (1932 წ.), მოდერნიზმსა და ავანგარდიზმს ყველა მწერლისთვის სავალდებულო სოციალისტური რეალიზმი ჩაენაცვლა. ამიტომ ის შინაარსობრივ-ფორმალური სიახლენი, რამაც ომის შემდგომ ქართველ პოეტთა და პროზაიკოსთა ერთი ნაწილის შემოქმედებაში იჩინა თავი, ნაგვიანევ, თანაც უცხოური (დასავლური) მწერლობის წაბაძვით გაჩენილ (ან აღორძინებულ) მოდერნიზმად და ავანგარდიზმად მოინათლა. არადა, დღევანდელი თვალსაწიერიდან ეს უთუოდ პოსტმოდერნიზმი იყო, მეტ-ნაკლები მკაფიოობით გამოვლენილი სხვადასხვა ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში; თუმცა თვით ტერმინი პოსტმოდერნიზმი ახალი ლიტერატურული

მიმდინარეობის აღსანიშნავად იმ დროს არამარტო ჩვენში, არამედ მთელ მსოფლიოში არსად არ იხმარებოდა. დასავლურ ლიტმცოდნეობაში იგი სამოციანი წლებიდან იწყებს დამკვიდრებას, ჩვენში კი ოთხმოციანი წლების ბოლოდან, „პერესტროიკის“ პერიოდში[23], – მართებულად აღნიშნავს ლევან ბრეგაძე.

რაც შეეხება ქართულ ლიტერატურას, ევროპული სკოლების გაგრძელებათა ძებნა ქართულ ლიტერატურაში ყოველთვის მაეჭვებდა, – აღნიშნავს გ. ალხაზიშვილი, – უპირველესად, უნდა მივაპყროთ ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული სკოლა ჩვენში, კლასიციზმზე აღარაფერს ვამბობ, ევროპაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების შორეული და სუსტი ექოა. ამის დასტურია თუნდაც სიმბოლისტური – შედარებით ძლიერი ნაკადის – ევოლუციის პროცესი, ანუ ის გარემოება, რომ სიმბოლისტები მალევე დაუბრუნდნენ „დაწუნებულ“ ტრადიციებს და არაერთი მხატვრული ნოვაცია ტრადიციონალიზმის ბუნებრივ გაგრძელებად და განვითარებად მოგვევლინა. გვერდს ვერ ავუვლით იმ ვითარებას, რომ ყოველმა სკოლამ ჩვენში, როგორც ევროპაში, თავისი სიახლე მოიტანა და გაამდიდრა ლიტერატურული პროცესები, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ საქართველოში ლიტერატურული დინებები ყოველთვის იყო მიბმული იმ თავისებურებაზე, რასაც ევრაზიული – ქართული ფენომენი ჰქვია. ასეა დღესაც, როცა უდიდესი საკომუნიკაციო საშუალებების მიუხედავად, ჩვენში პოსტმოდერნისტული „ვირუსი“ დაგვიანებით გავრცელდა და ამ „ვირუსით დაავადებული“ სივრცე შეზღუდული და შედარებით უმნიშვნელოა... ქართველი მკითხველი განსხვავდება ევროპელისა თუ ამერიკელისაგან ცხოვრების დონით, გაუცხოების დეფიციტით, ჯერ კიდევ მყარი წეს-ჩვეულებებით, ტრადიციაზე გადაჭარბებული მიჯაჭვულობით და ბუნებასთან შენარჩუნებული კავშირის ხარისხით. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ველური საბაზრო ეკონომიკა თანდათან თავის წესებს ამკვიდრებს და სწრაფად იზრდება იმ ადამიანთა რიცხვი, ვისთვისაც სივრცე მონიტორმა, „ფარული რეალობის“ ამსახველი ლიტერატურა გამოფიტულმა კიჩმა, ხოლო ჭეშმარიტი რელიგია

ნეგატიურმა რელიგიამ – ანუ პროფანირებულმა ფსევდორელიგიამ, სექსის, ძალადობის, ზედაპირულობის, გაღარიბებული ენის გაფეტიშებამ და მხოლოდ ცხოველური ინსტინქტების მორჩილებამ შეცვალა. ეს პირველი ნიშნებია პოსტმოდერნული სუბიექტივიზმის ჩამოყალიბებისა, თუმცა ჯერ მასშტაბები მცირეა, მაგრამ იგი ისეთი მოზარდია, რომელიც ჩვეულებრივზე სწრაფად იზრდება. და ეს მაშინ, როცა დასავლეთში პოსტმოდერნიზმმა შეასრულა თავისი მისია, როგორც ახალმა, მრავალმხრივმა და უამრავი შენაკადის შემაჯამებელმა მხატვრულ-ესთეტიკურმა ბლოკმა და თანდათან ეძებენ ამ ჩიხიდან გამოსავალს, ჩიხიდან, სადაც კარგა ხანს გრძელდებოდა არათუ მხატვრული ჟანრების, არამედ ლოგოსის დაშლა, იმის იმედით, რომ დეკონსტრუქციით გაჩენილი სინამდვილე მოგვცემდა საშუალებას, უფრო შორს გაგვეხედა, მაგრამ ეს შორს, როგორც მოგეხსენებათ, კრიზისის აპოგეა იყო, და ეს გამოცდილება, სასოწარკვეთილი ცდა იმ აუცილებლობამ განაპირობა, რასაც ადამიანურობადაკარგული ადამიანის სევდიანი კრიზისი ჰქვია. კაცობრიობა დღემდე თავის ნებით მიდიოდა ამ კრიზისისაკენ, ახლა გამოსავალს ეძებს. ქართული ლიტერატურა მეტ-ნაკლებად იყო ჩართული ამ პროცესებში ბოლო საუკუნეების მანძილზე. უკანასკნელ პერიოდში კი რიტმი აჩქარდა, საინფორმაციო საშუალებებმა წალეკა ადამიანის წარმოსახვის უნარი, წიგნი ხელიდან გააგდებინა მკითხველს, დაიწყო სიღრმის უარყოფა და ყოველივე ზედაპირულის გაფეტიშება. უმაღლესი კანონზომიერებანი დასაბამიდან დღემდე არ შეცვლილა, შეიცვალა ადამიანის დამოკიდებულება ამ კანონზომიერებისადმი და შესაბამისად, გაჩნდა სურვილი ქაოსში ახალი საყრდენის ძებნისა. ჰარმონიის დისჰარმონიით თანდათანობითმა ჩანაცვლებამ უმაღლესი კანონზომიერებანი კი არა, ადამიანები შეცვალა. სწორედ ეს გახლავთ მიზეზი საერთო კრიზისისა[3]. უნდა აღვნიშნოთ, რომ სადაოა და ვერ დავეთანხმებით კრიტიკოსის მიერ ქართულ და საერთოდ, პოსტმოდერნიზმზე გამოთქმულ მოსაზრებებს, რის დასტურსაც ჩვენს მიერ ადრე ჩამოყალიბებული დებულებები წარმოადგენენ. თუმცა მოსაზრება საინტერესოა (საპირისპირო აზრის ჩვენებით

ვცადეთ დაგვემტკიცებინა ჩვენს მიერ შესავალში გამოთქმული მოსაზრება, რომ პოსტმოდერნიზმისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება არსებობს).

ხშირად თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პოსტმოდერნისტული მწერლობის ლიტერატურულ ღირებულებას ორ ნაწილად ყოფენ: ერთნი ასეთ მწერლობას „წერილობას" უწოდებენ, მეორენი კი თვლიან, რომ პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობის ფარგლებში შეიქმნა ტექსტები, რომელიც მომავალში ღირსეულ ადგილს დაიჭერს ქართულ კლასიკურ მწერლობაში.

კრიტიკული რეალიზმის გარდა არცერთი სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობა ისე ბუნებრივად არ ჩაწერილა ქართულ სალიტერატურო სივრცეში, როგორც პოსტმოდერნიზმი, — ასკვნის ლევან ბრეგაძე, — მართებულად მიგვაჩნია ნუგზარ მუზაშვილის დაკვირვება, რომელსაც იგი გვიზიარებს წერილში „პოსტმოდერნისტული ბიოგრაფიები" (2001 წ.): „...თუკი მოდერნისტული ან ავანგარდისტული განწყობა ჩვენში საუკეთესო შემთხვევაშიც კი მხოლოდ რამდენიმე ინტელექტუალის პირადი პრობლემა აღმოჩნდა, პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდა, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ჩვენს ქვეყანაშიც ეპოქალურ მოვლენად იქცა. ჩვენი საზოგადოების მოზრდილ ნაწილს აშკარად აღმოაჩნდა მენტალური მზაობა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის არამარტო მისაღებად, არამედ დასაფასებლადაც". მართლაც, პოსტმოდერნიზმი თავისი ეკლექტურობით, შემოქმედებითი თავისუფლებით, სიტყვებით, იდეებით, სტილებით თამაშისკენ მიდრეკილებით, ძველი ლიტერატურული ტექსტების ახლებური (გა)დამუშავებით, მათი მახვილგონივრული კომენტირებით და ზოგჯერ პაროდირებითაც, ხალისით მიიღო ჩვენმა მკითხველმა[23].

ყველა პრაქტიკას პოსტმოდერნიზმისა, მივყავართ მტკიცებულებამდე, რომ შედარებით ადეკვატური გაგება რეალობისა მისაწვდომია „პოეტიკური" აზროვნებისათვის ასოციაციურობით, წარმოსახვით, მეტაფორულობით. სწორედ ამით აიხსნება სამყაროს „გალიტერატურების", ანუ ლიტერატურად გარდაქმნის მოდელი, წარმოდგენა იმისა, თითქოს მხოლოდ ლიტერატურობა

ნებისმიერი დისკურსისა აძლევს შესაძლებლობას ადამიანს სამყაროს შეცნობისა და აზროვნებისა.

ამრიგად, პოსტმოდერნიზმი არის ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც წარმოადგენს ტრანსკულტურულ ფენომენს, ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის, ტექსტის და აზროვნების ურთიერთობის შედეგს და ამასთანავე არის თავისუფალი აზრისა და ფორმის გამოხატულება, სწორედ შესაფერი გამოხატულება იმ „ქაოსისა", რომელიც საუკუნის დასასრულს შეიქმნა, არამარტო ხელოვნებაში, არამედ მთელ სამყაროში. თავად პოსტმოდერნიზმის ინტერპრეტირება შეიძლება, როგორც ნიშანი ხელოვანის სრული თავისუფლებისა შერწყმული შემოქმედებით კონტექსტში.

მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმი, როგორც მიმართულება და პოსტმოდერნი, როგორც ეპოქა, ჯერ კიდევ არ არის სრულად შესწავლილი, ჩნდება მოსაზრებები, რომ ამერიკის 2001 წლის 11 სექტემბრის ტრაგედიის შემდეგ დასრულდა პოსტმოდერნის ეპოქა, მაგალითად ვილჰემ შმიდცს მიაჩნია, რომ „ეს ეპოქა ველარ იქნება „პოსტმოდერნი", ეს იქნება მისი შემდგომი ხანა". ასევე ზურაბ ქარუმაძე თვლის, რომ „დასრულდა ეს თამაში, რომელიც ქმნიდა გამოგონილი ორიგინალების აბსოლუტურად იდეალურ ასლებს: დასრულდა ონტოლოგიური მუშაითობა ნამდვილსა და შეთხზულს შორის გაბმულ ბაწარზე: დასრულდა ორაზროვან და განუსაზღვრელ ნიშანთა ღია სისტემებში, როგორც ლაბირინთებში ხეტიალი"[86,35], მაგრამ დასრულდა თუ არა პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობა, ამაზე საუბარი ნაადრევია, რადგანაც ჯერ კიდევ იქმნება პოსტმოდერნისტული პროზის მშვენიერი ნიმუშები, როგორც ქართულ, ასევე, საზღვარგარეთულ ლიტერატურაში.

თავი II. ორმაგი კოდირება და ციტატა, როგორც პოსტმოდერნიზმის ნიშნეული თვისება ნაირა გელაშვილის პროზაში

XX საუკუნის 80-იანი წლების ქართული პოსტმოდერნისტული პროზის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს ნაირა გელაშვილის პროზა. მასში არსებული ასოციაციები, ქვეტექსტები, სიმბოლურობა, მეტაფორიზაცია ადასტურებს პოსტმოდერნიზმის არსებობას ქართულ ლიტერატურაში. სრულიად ახალი ფორმების და სტილის გამოჩენას ინტერესით შეხვდა მკითხველი. მოდერნიზმის მიერ დამკვიდრებული „ჩარჩოები" დაიმსხვრა და სრულიად ახლებურად წარმოჩინდა ადამიანი, მისი არსი, მისი სამყარო. ნაირა გელაშვილის სამყარო ყოველთვის გულისხმობს მის მიღმა არსებულს, „სხვა აზრს", მასში უხვად არის დაფარული აზრები, ქვეტექსტები.

საინტერესო მოსაზრება აქვს ცნობილ რეჟისორს გ. ტოვსტონოგოვს „სხვა აზრის" არსებობის შესახებ სცენაზე, რომელიც აისახება ლიტერატურაშიც. მისი აზრით: „თანამედროვე მსახიობი ვალდებულია მაყურებელს უწყვეტად მიაწოდოს გამოცანები, რომლებიც მან უნდა გამოიცნოს. „გამოცნობის", ამოცანების ამოხსნის პროცესი უფრო აინტერესებს მაყურებელს, ვიდრე შედეგი, თუ მსახიობმა გაუსწრო საკუთარ თავს და მაყურებელმა ყველაფერი გაიგო ადრე, ვიდრე მას ითამაშებდა მსახიობი, მისი თამაში საინტერესო არ იქნება. მსახიობი ყოველთვის ვალდებულია იყოს მაყურებელზე წინ"[123,82]. ე.ი. მეორე აზრი მაყურებლის შეგნებამდე აღწევს არა შეგრძნებით, არამედ თითქოს გამოიცნობა ამ უკანასკნელის მიერ. ნაირა გელაშვილის პროზაში უხვად არის „ღია კარი". რომლის მიღმა საკუთარი სამყაროს დანახვა, „გაშიფვრა" შეიძლება. შესაძლებელია ასახული მოვლენის იმ კუთხით დანახვა, რომელიც მკითხველს აურჩევია. ნაირა გელაშვილი თითქოს ყოველთვის ტოვებს არჩევანის უფლებას. „ღია ტექსტის" ცნება ჩნდება ცნობილი იტალიელი მკვლევრისა და მწერლის უმბერტო ეკოს გამოსვლებში ჯერ კიდევ მეოცე

საუკუნის 60-იან წლებში. საერთოდ „ღია“ ნაწარმოები საკუთარი სამყაროს მოდელს ქმნის და ამიტომ „მუდამ ახალი სიღრმის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ნაირა გელაშვილის პროზისთვის დამახასიათებელია „ღია ტექსტი“, რომელიც თავისთავად ორმაგად არის კოდირებული.

მწერალი და მეცნიერი უმბერტო ეკო აღნიშნავს: კომპიუტერის გამოგონებამდე დიდი ხნით ადრე მწერლები ოცნებობდნენ ბოლომდე ღია ტექსტზე, რისი უთვალავი სახით გადაწერა მკითხველს საკუთარი სურვილისამებრ შეეძლებოდა. ასეთი იყო მალარმეს „წიგნის“ იდეა. ესაა ფიზიკური დეფორმაციისთვის მზადმყოფი ტექსტის იდეა, რაც მკითხველს სრული თავისუფლების შთაბეჭდილებას უქმნის. მაგრამ ეს თავისუფლების ილუზიაა. ერთადერთი მანქანა, რომელიც უთვალავი წიგნის წარმოშობას თავისუფლებას ანიჭებს, ათასწლეულების წინაა გამოგონილი, ესაა ანბანი. საბოლოო ჯამში ასოები შობს მილიარდ ტექსტს და ეს ასეა ჰომეროსიდან დღემდე. ამ თვალსაზრისით, ყველა კარგი წიგნის ამოსავალი ლექსიკონები და გრამატიკაა. უებსტერის ლექსიკონის სწორად გამოყენების შემთხვევაში სრული შესაძლებლობა გაქვთ „დაწეროთ „დაკარგული სამოთხე“ ჰიპერტექსტუალური რომანი შემოქმედების ყურადსაღებ გაკვეთილს გვაძლევს, მაგრამ წერილობით „ომსა და მშვიდობას“ მივყავართ არა უსაზღვრო თავისუფლებამდე, არამედ გარდაუვალობის მკაცრ კანონამდე. თავისუფლებისათვის სიცოცხლისა და სიკვდილის ეს გაკვეთილი უნდა გავიაროთ და მხოლოდ წიგნებს შეუძლიათ გადმოგვცენ ჩვენ ეს ცოდნა[42].

„მივემგზავრები მადრიდს“. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების თავისებურება თვალშისაცემია, მწერალმა ბრწყინვალედ აღწერა ადამიანის შინაგანი სამყარო, მას მთელი სისრულით გაუაზრებია ადამიანის მიერ საკუთარი თავის ძიება, მარტოსულობა. 1981 წელს იბეჭდება მოთხრობა „მივემგზავრები მადრიდს“, რომელშიც ნაჩვენებია ადამიანის დამოკიდებულება გარესამყაროსთან. სანდრო ლიჩელის კონფლიქტი და არსებულის უარყოფა, მარტოობისკენ ლტოლვა, მისი შინაგანი ტკივილი, ილუზიებით ცხოვრება

გამოარჩევს მას სხვა ადამიანებისაგან, თუნდაც მისი ბავშვობის მეგობარი ექიმისაგან. მეოცნებე სანდროს გაფრენა მადრიდს და იქ დაშვება წარმოადგენს ერთადერთ ნათელ წერტილს მის ცხოვრებაში. თვითონაც უკვირს, რომ მხოლოდ მადრიდში გრძნობს თავს როგორც საკუთარ სახლში. დრო გადის. ცხოვრება იცვლება. ილუზია ინგრევა და აპენდიციტის ოპერაციის შემდეგ, რუდიმენტამოჭრილი სანდრო გრძნობს სიცარიელეს, მას მადრიდი „ამოაჭრეს“ თითქოს.

დაყოფილ, პატარა-პატარა ეპიზოდებში თანდათან იკვეთება სანდროს სულიერი განცდა: სამსახურში; ოჯახში; არც ოჯახში, არც სამსახურში; ქუჩაში; საავადმყოფოში; უნომრო პალატა; მკურნალობის კურსი; გაუთვალისწინებელი შედეგები; გიტარა, ანუ დარაჯი ღამის ვიზიონი; ცხვირსახოცი ყურმილზე, ანუ „მალე ჩამოვალ ჩემო ძვირფასო“; ყოველი შემთხვევისათვის; „დეჰარ“; ჩამოთვლა; რუდიმენტი... თავიდან თვითონ სანდროსაც ვერ გაურკვევია და ხშირად ფიქრობს: „ვინ ვარ მე და რატომ მეძახის უცნობი სივრცე?“ მაგრამ მადრიდი იყო მისი ოცნება და ცხოვრება. „მისი ცხოვრების ძირითადი ნაკადი – როგორც ხილული (სამახური, ოჯახი და სხვა), ისევე უხილავი (მოგზაურობა და სხვა) „ვითომ“ – ის ცდომილი ვარსკვლავით განათებულ სივრცეში მიედინებოდა. პირველი იმიტომ, რომ იყო და არა იყო: რაკი ლიჩელი მასში მთელი არსებით არ მონაწილეობდა, მეორე კი არ იყო და მაინც იყო, რადგან ლიჩელის არსების არსებითი ნაწილი დაეპყრო და გაეტაცნა“[31,111]



სანდროს ცხოვრება ილუზიაა, რეალობისაგან შორს დგას, მაგრამ თავადაც ვერ გაურკვევია რატომ ექცა უცნობი ქალაქი მშობლიურად. მან უბრალოდ იცის და გრძნობს, რომ არც აქ არის ნამდვილი და არც „იქ“ საკუთარი ადგილი ვერ უპოვია ამ სა-

მყაროში. მეოცნებე სანდრო ყოველ დღე „მოგზაურობაშია“. ერთი ფიქრის კუნძულიდან მეორეს ეწვევა, ერთი ქალაქიდან მეორე ქალაქს. ბოლოს კი მაინც მადრიდს ეშვება. ოპერაციამდე იგი დარწმუნებული იყო, რომ ცხადშიც ეწვეოდა მადრიდს, საავადმყოფოს ერთ ცარიელ პალატაში ცხოვრებისგან „დამალული“ გამოგონილი იდილიით ტკბება, თითქოს იგი მადრიდშია, არც სივრცე არსებობს, არც დრო, მისთვის ყველაფერი „ახლა“ და „აქ“ ხდება, მაგრამ ყელაფერი იცვლება და სანდრო რეალობის წინაშე აღმოჩნდება, მოუმზადებელი და უსუსური.

ნებისმიერი ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობა ყოველთვის გულისხმობს ქვეტექსტში ნოსტალგიას დაკარგული ადამიანის გამო, მაგრამ ეს ნოსტალგია მუდამ დამალულია სიტყვათა შორის (ვთქვათ, როგორც აბსურდის ესთეტიკაში) და რაოდენ გასაოცარიც უნდა იყოს, მისთვის, ვისაც გულდასმით კითხვა შეუძლია, უკიდურეს სიტუაციებშიც კი ტოვებს ადამიანური იმედის სურვილს. თუნდაც ის, რომ იგი ცდილობს უარყოფითი მოვლენების ხაზგასმით, სლენგის ენით, სიღრმის დაკნინებით იმ თავგანწირულობაზე მიუთითოს, რომელიც პროფესიონალმა მკითხველმა უნდა შენიშნოს, როგორც თავგანწირული ნაბიჯი, ცდა დაკარგულის მოპოვებისა[3]. ნაირა გელაშვილმა გვიჩვენა სამყაროს განდგომილი ადამიანის სულიერი მდგომარეობა, რომელსაც ერთბაშად დაენგრა იმედი, რწმენა და „სამყარო“, რომელიც თავად „შექმნა“, ამის შემდეგ აზრს კარგავს მისი სიცოცხლე და, დასკვნა: „ოცნება. არაფერი არ იკარგება. უხილავი რჩება უხილავად“. სანდრომ ვერც გამოგონილ სამყაროში ცხოვრება შეძლო და ვერც რეალობის გათავისება. ადამიანი მხოლოდ ილუზიებით არსებობდა, რეალობას გაურბოდა და ბედნიერება ვერსად იპოვა, თუმცა შეეძლო არჩევანის გაკეთება, რეალობის შეცვლა.

„სერსო“. ნაირა გელაშვილის შემოქმედებაში, მისი რომანების თუ მოთხრობების გმირები თითქმის მუდმივად განიცდიან მარტოობას, მარტოსულები არიან და ამიტომაც ეძებენ საკუთარი არსების არსს ილუზიებში, ოცნებებში. მაგრამ მათი ტკივილის საფუძველი არასდროს არ არის ერთგანზომილებიანი და მას

ტოტალური ხასიათი აქვს, იგი განიცდება, როგორც შინაგანი ცხოვრების, აზროვნების, განცდის გაწონასწორებული ელემენტი. პოსტმოდერნისტული მანერით არის შესრულებული 1982 წელს დაწერილი მოთხრობა „სერსო“, სადაც საუბარია თოჯინა მარიანაზე შეყვარებულ პატარა ბიჭზე. მოთხრობას „ფოტოგრაფი“ პირველ პირში გადმოსცემს და ხაზს უსვამს ფოტოობიექტივზე აღბეჭდილი სამყაროს თავისებურებას. თამაშში ბიჭი ცდილობს მოიგოს მხოლოდ მარიანა, რომელიც ბებერი ქალბატონის ტყვეობაშია და მასთან ყოფნისას უსიცოცხლოა, არ მღერის. ბიჭს არც სანთებელა ხიბლავს, არც ახალი ბოტასები, მას მხოლოდ მარიანა უნდა, იგი ხომ „საოცრად ნამდვილია“, ის არ არის უბრალო თოჯინა, „ის საიდუმლოა, სრულყოფილებაა, რაღაცას გვეუბნება დიდსა და საშიშს, სადღაც შორს გეძახის, აუხდენელი სევდის, მწუხარე სილამაზისა და აზრის მხარეში, და ბიჭს, რომელსაც არაფერი უნახავს ირგვლივ ამის მსგავსი, სურს თვალწინ ჰყავდეს, როგორც აშკარა დასაბუთება, რომ რაღაც სხვაც არსებობს — გამოუცნობი და ტანჯვამდე მშვენიერი“[29,382]. პატარა ბიჭი თავისი გრძნობის ერთგულია ბოლომდე. ქვეყანაზე არსებული ტკივილი უფრო დიდია, ვიდრე სიკვდილი ან სიცოცხლე, — აღნიშნავს მწერალი. მას სურს ბოლომდე ჩასწვდეს ადამიანის სულში გამეფებულ გრძნობებს და სრულად გადმოსცეს. როდესაც ბიჭის ხელში აღმოჩნდება მარიანა, ამბის მთხრობელი აშკარად იგრძნობს, შემოდგომის ბაღებში დაკარგული მისი სიყვარული, როგორ იზრდება ბიჭისა და მარიანას სიყვარულად, „ერთნაირები ვართ ყველანი, ერთნაირები და მარიანა ჩვენი არ არის“, — ამბობს მწერალი.

როგორც აღვნიშნეთ, ნაირა გელაშვილის მიერ დანახული სამყარო ყოველთვის გულისხმობს მის მიღმა არსებულს, როგორც თავად აღნიშნავს: „მთავარი ის არის, აზრს მიაგნო, რა რატომ ხდება. აზრს, მუდამ უკან, საგნის მიღმა, სიღრმეში რომ არის ჩამალული, მიაგნო მას ამ ბურუსში და სინათლის ცისფერ რგოლში შეაჩერო?... სად შეგვიძლია მისვლა, თუ არა აზრთან და სხვა რანაირად თუ არა ცხოვრებით? აზრია ჩვენი ცოცხალი

ქოხი, საიდანაც ტანჯვისა და ცოდვის ციცაბოს მივყვებით ჩვენ – მიმავალნი, მარადიული მიმსვლელები, რომლებმაც სიყვარული უნდა შევიმატოთ და შევიმატოთ, ეს უმძიმესი და ნეტარი ტვირთი, რათა არ ავცდეთ ერთადერთ ბილიკს – აღმართს ჩუმი ლამპრით განათებული სამყოფელისაკენ"[29,393].

ნაირა გელაშვილი თანამედროვე ცივილიზაციის პირობებში ეძებს უძველესი პრობლემების წვდომის გზებს, რადგანაც ცნობილია, რომ დასასრულიდან იწყება დასაწყისი, ფერფლიდან იშვება სიცოცხლე და ჭეშმარიტების აზრი. XX საუკუნის დასასრულს ლიტერატურაში კვლავ ჩანს გარესამყაროს აგრესიულობის მოდერნისტული პრობლემა, მაგრამ ამჯერად ეს აგრესია შენილბულია პაროდირებით, ირონიული დამოკიდებულებით, კომუნიკაციის შეუძლებლობით თუ დუმილით. დაირღვა კავშირი ადამიანისა ღმერთთან, საკუთარ თავთან, გარესამყაროსთან და ლიტერატურული ტექსტი გახდა ის შესაძლებელი „გარემო", რომელიც ექვემდებარება ავტორის ნებას და მხატვრულ რეალობაში კომუნიკაციის აღდგენა თუ დიალოგის შეუძლებლობა მასზეა დამოკიდებული. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი განმასხვავებელი თვისება პოსტმოდერნიზმისა სხვა მიმდინარეობებისაგან ესეცაა, რადგანაც მყარი ფასეულობების ეპოქაში თავისუფალი აზრი, ნება და ლიტერატურული ტექსტი ავსებს ერთმანეთს და იქმნება ინტერტექსტუალური ტექსტები.

„ჩვენება (ანაბეჭდი)". 1984 წელს „მნათობში" იბეჭდება ნაირა გელაშვილის პოსტმოდერნისტული მოთხრობა „ჩვენება (ანაბეჭდი)", სადაც ავტორმა სრულიად „უცნაურად" გამოსახა ერთი ოჯახის ტრაგიკული ისტორია. მოთხრობაში ციტირებულია ორმოცდაათამდე დოკუმენტი. ეს არის უცნაური, აქამდე ქართულ მწერლობაში არარსებული მანერით შესრულებული პროზაული ტექსტი. როგორც ქართველი მეცნიერი ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს: „ვკითხულობთ „ჩვენებას" და უცნაური რამ ხდება: ეს მშრალი, შაბლონური, კანცელარიული სტილით შედგენილი სახეები ამ გარემოში (მხატვრულ ნაწარმოებში) მოხვედრილი, მოულოდნელად უჩვეულო ემოციურ ძალას იწვევს, ამის მიზეზი ორმაგი

კოდირება გახლავთ“[18,112].

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი ორმაგი კოდირების სისტემაა, რომელსაც ვხედავთ კიდეც ნ. გელაშვილის მოთხრობაში. პოსტმოდერნული ნაწარმოების გაცნობისას, მკითხველმა გამოცდილების ხარჯზე უკვე იცის, რომ ავტორის სხვადასხვა ტექსტების უხვად და უსისტემო (ახალი ცნება „რიზომა“) გამოყენებას დაფარული მიზანი აქვს. რეციპიენტისთვის აღქმა ესთეტიკური მომზადების გარეშე შეუძლებელია. პოსტმოდერნი ორ სხვადასხვა – მასობრივ და ელიტარულ კონტექსტში იკითხება. პოსტმოდერნისტული ცნობიერებისათვის სრულიად უცხოა პროფეტულობა. ესთეტიკურ სფეროში რელატივიზმი ანადგურებს ავტორისეულ დიქტატს, ავტორის ტოტალიტარიზმს, ნებისმიერ იდეოლოგიას. ავტორი, მწერალი, ხელოვანი აღარ ლაპარაკობს ყველას სახელით, აღარ არის ხალხის მასწავლებელი, წინამძღვარი. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ ვიტგენშტაინი აღნიშნავდა, ჭეშმარიტება უბრალოდ სიტყვაა, რომელიც აღნიშნავს იმას, რასაც აღნიშნავს ლექსიკონის მიხედვით; ანუ ჭეშმარიტება სიტყვაა, რომელსაც არსი არა აქვს, უარყოფილია ჭეშმარიტების ისტორიულობა და ის სიტყვა, რომელიც ტექსტის ერთ-ერთი ელემენტია, ანუ ისტორიის ნაცვლად ტექსტი გვაქვს, ისტორია კი ტექსტის წაკითხვის ისტორიაა.

ნაირა გელაშვილის მოთხრობაში სხვადასხვა დოკუმენტები უკომენტაროდ, ერთმანეთის მიყოლებით არის აღწერილი. ნაწარმოები იწყება „მშობიარობის ისტორიით“, შემდეგ კი ავადმყოფის ნინო ლაბაძის ფიქრები, განცდები, ახალი სიცოცხლის დაბადების მოლოდინი. შემდეგ ისევ სამედიცინო ცნობები: „თერაპევტის კონსულტაცია“, „ახალშობილის ისტორია“ და აქვე „ძველი წიგნი, ბიბლიოთეკის ბეჭდით: №100“, რომლიდანაც „ციტატებს“ ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილში ვხვდებით. „...ყველა საყდარი დაგენგრევა, მიუსაფარო, ყველა სამკვიდრო... დედის საშოდან გამოდევნილო, გზას გაუდგები, საით? შენს კანს, რომელიც ასკილის ფურცელზე უფრო ნაზია, შეეხეთქება სამყაროს ხაო,

სიცოცხლის ხორკლი“[31,140].

მოთხრობაში აღწერილია ნინოს უაღრესად მძიმე მდგომარეობა, მაგრამ ეს ხდება არა პირდაპირ ლიტერატურული ენით, არამედ სამედიცინო ტერმინოლოგიით, მშობიარისა და ახალშობილის ისტორიით. სიცოცხლისათვის ბრძოლაში ნინო მარცხდება და იღუპება, ამის შემდეგ იწყება მისი შვილის ცხოვრების ისტორია, რომელსაც მხოლოდ დოკუმენტებით ვეცნობით: სამედიცინო ცნობები ბავშვის განვითარებაზე, ოჯახის საბინაო და საყოფაცხოვრებო პირობები, გიორგის ბებიის ლილის წერილი მეგობარს, ატესტატი, პასპორტი, სასამართლოს განაჩენი, ლილის გარდაცვალების ცნობა, ავტობიოგრაფია, ჩათვლის წიგნაკი და ყველა ამ დოკუმენტურ მასალაში აღწერილია გიორგი ჯუმბერის ძე გიორგობიანის დაბადება და მთელი მისი ცხოვრება.

ნაწარმოებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პოლემიკა ავტორსა და მკითხველს შორის, სადაც აშკარად ჩანს „ავტორის ნიღაბი“, შემდეგ კი ავტორი საერთოდ გაუჩინარდება, ქრება. „ავტორის მოკვეთა (ბრეხტის კვალად, აქ ნამდვილ „გაუცხოებაზე“ შეგვიძლია ვისაუბროთ — ავტორი პატარავდება და მხოლოდ მომცრო ფიგურად ჩანს ლიტერატურულ „სცენაზე“) — ეს არა უბრალოდ ისტორიული ფაქტია, ან წერის ეფექტი: მისი მეშვეობით საფუძვლიანად იცვლება მთელი თანამედროვე ტექსტი“[10,54]. მოთხრობაში მკითხველსა და ავტორს შორის გამართულ პოლემიკაში, გამოხატულია ავტორის „ნიღაბიც“, პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდაც, მგრძნობელობაც, ირონიაც.

„მკითხველი“ მიმართავს „ავტორს“:

„— შეჩერდით! შეჩერდით! თქვენი განზრახვა სრულიად ნათელია! თქვენ გადაწყვიტეთ თანმიმდევრულად წარმოადგინოთ ერთი ცხოვრების დოკუმენტები, ერთი ცხოვრება — აღნუსხული ოფიციალურ საბუთებში, ცხოვრება, როგორც ის საყოველთაოდ ცნობილ ცნობებში აღიბეჭდა“... — „მკითხველს“ უკვირს ფიქრების გადმოტანა ფურცლებზე: — „საიდან იცით, რას ფიქრობდნენ ისინი? თქვენ ხომ ანაბეჭდები უწოდეთ თქვენს მოთხრობას, არა, ისტორიას და ამდენად ის დოკუმენტური მასალა გასაგებია, გა-

მართლებული; ქაღალდზე აღბეჭდილი, დანომრილი, გაჩერებული ჩვენი ცხოვრება; ჩვენი საქმეები, ამბები, წუთები, მოძრაობები, მდგომარეობანი, მაგრამ ფიქრები? სად აღიბეჭდნენ ისინი? სად ამოიკითხეთ? ხოლო თუ ეს უხილავი რეალობა თქვენი მოგონილია, თქვენი მხატვრული ჩანართია, მაშინ ხომ შეგეძლოთ უფრო ხშირად ჩარეულიყავით ამბის მსვლელობაში და დარჩენილი ცნობები ასე მშრალად და უკომენტაროდ არ გაგემწკრივებინათ?"[31,144]. „ავტორი" უპასუხოდ არ ტოვებს მკითხველს და უხსნის, რომ ადამიანის სიცოცხლე დაბადებიდან სიკვდილამდე იმდენად საინტერესოა და უცნაური თუნდაც დოკუმენტებიდან, რომ მასში ჩარევა არ „შეიძლება", ძალიან ძნელია, რადგანაც სიცრუე და ხალხის დარწმუნება ამაოა, თუმცა მწერლობა „ყველაზე დიდი დაპირებაა, რადგან სიტყვაა: ლექსი მოთხრობა"... ამ დოკუმენტებში კი აღწერილია რეალობა და, მნიშვნელოვანი დასკვნა: „საგნებზე ჩვენი ანაბეჭდებია, უნდა გავაცოცხლოთ"... სათაურით კი „ჩვენება (ანაბეჭდები)" „ავტორი" დაზარალებულს ეუბნება, რომ მის მხარესაა, თავადაც ეძებს უბედურების მიზეზს, სამართალს და იგი ყოველი მისი გმირის სიკვდილთან ერთად კვდება.

წიგნის რვა გვერდი უჭირავს ჩინებულ მეტატექსტს ნაირა გელაშვილის მოთხრობაში „ჩვენება" ეს გახლავთ მკითხველისა და ავტორის კამათი იმ ლიტერატურული ხერხების გამო, რომლებსაც მწერალი ამ ნაწარმოებში იყენებს, — აღნიშნავს ლ. ბრეგაძე, — ნაირა გელაშვილის მეტატექსტში („ჩვენება" მკითხველისა და ავტორის კამათი ნაწარმოებში გამოყენებული ლიტერატურული ხერხების გამო) მკაფიოდ არის რეალიზებული პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი მოთხოვნა: „ლიტერატურული პირობითობების გაშიშვლება ამ პირობითობათა გამოყენების თვით პროცესშივე"[23].

უცნაურ საბუთებსა და დოკუმენტებს შორის ავტორმა შეძლო გამოეხატა პერსონაჟები, ერთი ოჯახის ისტორია, მათი ტრაგიკული ბედი მოთხრობის გმირები ამ დოკუმენტთა შორის ცხოვრობენ. „ავტორი" ისევ ქრება და იწყება გიორგის ცხოვრების დოკუმენტები; მართვის კურსებზე წარსადგენი ცნობა, სამე-

დიცინო წიგნაკი, წერილი მამას, მეგობარს, დიპლომი, სამხედრო ბილეთი, წერილი ინგას (და რამდენიმე წერილში აღნიშვნა იმისა, რომ მან ნახა ის ადგილი, სადაც გურამ რჩეულიშვილი დაიხრჩო და სევდა მოერია), ბრძანება სამსახურში მიღებაზე, ქორწინების მოწმობა, რეკომენდაცია, ავტომობილის ტექნიკური პასპორტი, განქორწინების მოწმობა, სასტიკი საყვედური, და ა.შ. და ისევ „ძველი წიგნი, ბიბლიოთეკის ბეჭედით: №100“, სადაც რეალობაა გადმოცემული... „მძიმე წიგნია ცხოვრება ჩვენი... თავზარდამცემი ნაწერით და მუქი ფურცლებით... მაგრამ ჩასცქირე სიტყვასა და სიტყვას შორის, იმას, რაც არ ჩანს, მაგრამ წერია, უხილავად წერია იქ გულის თვალისთვის. დაიმახსოვრე: სხვაგვარადაც შეიძლება წიგნის წაკითხვა“...

ავტოკატასტროფაში მოყოლილი, აგონიაში მყოფი გიორგის ფიქრები: „დედა“, „ხელი“, „სინათლე“ და „შეჩერდი, წამო! არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მშვენიერი ხარ, არა, საშინელების წინა წამი ხარ და თუკი ოდნავ შეჩერდები და გაგრძელდები, აღარ მოხდება ის, რაც უნდა მოხდეს შენს შემდეგ... მაგრამ როგორ შეჩერდები შენ – „მარადისობის მოძრავი ხატი?“[31,148].

ნაწარმოებში ხშირად ვხვდებით „რომ“-ს, ავტორი ახდენს აბსურდამდე დაყვანილი ფორმულის: „ეს რომ ასე არ ყოფილიყო!“... ირონიზაციას. მრავალ დოკუმენტთა შორის ჩანს მთავარი: ადამიანი, მთელი მისი მსოფლგანცდითა და მსოფლშეგრძნებით. ახალ სამყაროში, ახალ ეპოქაში, გაბატონებული მარტოობის ჟამს, კომუნიკაციის, კონტაქტების უარყოფის დროს, როცა ადამიანი საკუთარი ტკივილის პირისპირ რჩება, მისი შემეცნება უფრო უცხოვდება და შორს დგება გარემომცველი ყოფისაგან. ეს არ არის ერთეულთა ხვედრი, ადამიანებს საერთო ტანჯვა აერთიანებს, რადგან თითქოს გადაილახა პირადი „მე“-ს საზღვრები. უმთავრესი ურთიერთობის დამყარებაა, რაც ადვილი ნამდვილად არ არის, „თავად აიტანე, მოყვასს თავად ექეც სინათლად, ექეცი სითბოდ, წყლად იქეცი დამაშვრალისათვის, ეთავშესაფრე, შენ ყველგან რომ ეძებ შესაფერს... შეძლებ... თუკი შეიძენ იმ ძლიერ ტკივილს, შენს გულს ქვეყნად რომ განავრცობს, გააფართოვებს...

სხვა შეიცოდე... უკეთუ სხვა აგტკივდება, ბევრის სიცოცხლე, მთელ ქვეყანას თუ აიტკივებ, მოინდომებ კიდეც, რომ სახლი იყო მრავლისათვის, ჩერო და წყალი... ეს გადაგარჩენს", – ნათქვამია მოთხრობაში „ჩვენება (ანაბეჭდი)".

რეალობას რჩება წარწერა: გიორგი გიორგობიანი, 1947-1982. და ამონაწერი II კლასის საკლასო რვეულიდან: „მე მინდა ვიყო ჩიტი. ავფრინდებოდი ცაში. გაგამ თქვა, შენი დედა ცაშიაო. ჩვენ ერთად ვიფრენდით, მიწაზე არ დავჯდებოდით, იმიტომ რომ დიდი ბიჭები ჩიტებს ქვებს ესვრიან. გუშინ ერთი ბელურა მოკლეს. ჩვენც მოგვკლავენ"[31,150].

ლიტერატურული ტექსტი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი და ხშირად დაპირისპირებული ინტონაციების ნააზრევია, სწორედ ამიტომ საჭიროა მისი „გულდასმით წაკითხვა"; თუმცა როგორც მილერი ასკვნის: ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი, როგორც „შეუთავსებელი" და „დაპირისპირებული" მნიშვნელობების უსასრულო თამაში, „განუსაზღვრელი" და „დაუდგენელია", ამიტომ „ყოველი წაკითხვა მცდარია (არ არსებობს ცალსახა წაკითხვა)"[43,126].

ნაირა გელაშვილის პოსტმოდერნისტული მანერით დაწერილი მოთხრობა „ჩვენება (ანაბეჭდი)" მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, რადგანაც მასში ავტორმა ავტორის ნიღაბი, ორმაგი კოდირება, ქვეტექსტები, ინტერტექსტუალობა, განუსაზღვრელობა გვიჩვენა.

„დედის ოთახი". ნაირა გელაშვილის მოთხრობაში აღწერილი ადამიანობის არსის, მსოფლგანცდის, მსოფლშეგრძნების, საკუთარი თავის ძიების გზები, სულის ტკივილი, სევდა კიდევ უფრო გაშიშვლებული და გამძაფრებულია მის რომანში „დედის ოთახი". თვითდადგენის პროცესი ძალიან მტანჯველი და წინააღმდეგობრივია. რომანში ასახულია მთავარი გმირის სულიერ პრიზმაში გატარებული სოციალურ-სულიერი სინამდვილე. რომანის მთავარ გმირს დაუფლებული შიში, მარტოობა, გაუცხოება, სულიერი საყრდენის გაუქმება, თითქმის გარიყავს საზოგადოებისაგან, მაგრამ თითოეულ ინდივიდში არსებული „სა-

მყარო“ ყველასთვის თავისებურია. ადამიანები თითქოს ზედმეტობის, ობლობის განცდით არიან შეპყრობილი. სიყვარულიც კი პაროდიულად არის აღქმული, რადგანაც გარეგნული სილამაზე მოჩვენებითია, ძალა არა აქვს, ადამიანები მხოლოდ ტკივილს და სევდას გრძნობენ, თითქმის ყველა პერსონაჟი გრძნობს მარტოსულობას და მათი სულიერი კრიზისი სწორედ წარსულსა და წინაპრებშია ფესვგადგმული. ნაწარმოებში ძალიან ფართო გასაქანი ეძლევა განცდებს, ასოციაციებს, წარსულის მოვლენებს, ამიტომაც დრო, სივრცე და მოქმედება თითქოს უფრო შეზღუდულია და თითოეული პერსონაჟის სულიერ სამყაროს უდიდესი მნიშვნელობა ექცევა.

რომანში ასახულია პერსონაჟების მარტოსულობა, სულიერი კრიზისი, ტკივილი, თუმცა თავად ავტორი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ „არც ენდია მარტო და არც გიორგი „დედის ოთახიდან“. მათ დედა ჰყავთ, მათე კი მარტოა, როცა ასეთი დედა გყავს და მაინც მარტო ხარ, ეს უკვე შენი ბრალია. ჩვენ ხშირად ვერ ვხედავთ, ვინ გვიყვარს“[32,78].

რომანში მძაფრ განწყობას ქმნის მათესა და დედის დაპირისპირება. მათეს მიერ ბავშვობიდან აკვიატებული აზრი, რომ ის არ არის საკუთარი შვილი და გერია, მოსვენებას არ აძლევს. მას არ ესმის დედის, რადგან დედა ფიქრობს, რომ „ყველას თავისი ცხოვრება უნდა ჰქონდეს, თავისი სამყარო, სწორე და კარგი ეს იქნებოდა, მხოლოდ ასე შეიძლება სხვისი ცხოვრების გაგება“. მათეს არაფერი აღარ ესმის, იგი გრძნობს უცხოობას, ზედმეტობას. ამიტომაც აზრი: „უცხო. სხვა. სხვისი. სხვისი ვარო, ამის არა ვარ... მე სულ ცალკე ვარ“, არ ასვენებს მთელი ცხოვრება. დედასთან ჰარმონიული „ერთადყოფნა“ იმდენადვე შეუძლებელია, რამდენადაც შინაგანად „მისგან წასვლა“. ჭეშმარიტების ძიებას არა აქვს დასასრული. შეუძლებელია ამ პროცესის გადადება.

აუტანელია მარტოობის, მიუსაფრობის გრძნობა მათესთვის. მას არ ასვენებს გრძნობა, რომ მთელი სამყარო საიდუმლოებითა და უცნაურობებითაა სავსე, ამ ყველაფერს დედის კარს ჩამოფარებული ფარდა ფარავს და მას შესვლის „უფლებას“ არ აძლევს.

ორმაგი ფარდა, რომელსაც წყლის ასოციაცია ახლავს, რადგანაც „თურმე ამ ფარდის ქსოვა მაშინ დაუწყია... და მთელი ცხრა თვე ქსოვდა და ქსოვდა, როცა მის სხეულში ამქვეყნად ყველაზე საკვირველ წყალში თავდაყირა დატივტივობდა“ მათე, „აკი ჰგავდა კიდეც წყალს ეს ფარდა, წყალქვეშეთს, სადაც ბლანტ თხიერებაში გარდატეხილი მზის შუქი იღვრება, ლიცლიცებს: უცნაურად არათანაბრად!..“ დედას ფარდა მათეს დაბადების დღეს დაუმთავრებია და მის შემდეგ ეკიდა კარზე, როგორც „მისი ბავშვობის ზებუნებრივი ეკრანი, წყალქვეშ რომ ჩაჰყავდა, ფსკერზე დაატარებდა, აოცებდა, აოცნებებდა“... დედის ოთახში არსებული კარადები, სარკეები, მაგიდები, უჯრები და ზარდახშები იდუმალებას წარმოადგენს მათეს შინაგანი სამყაროსთვის. მისი ხშირი კინკლაობა დედასთან, რომლის დროსაც ხშირად ამოიკლაკნება მეტაფორული ვერცხლისფერი გველი, წარმოადგენს უნდობლობით გამოწვეულ ტკივილს. მათე არ ენდობა დედას, რომელსაც სჯერა: „ადამიანის მოთხოვნილებაა ვინმე უყვარდეს და ენდოს, სხვას, მეორეს. თუ არავინ შეიყვარა, არავის ენდო და სიფრთხილესა და ეჭვებში დაიხარჯა, თავის თავს გაძარცავს, დაასახიჩრებს... ისე რომ, თვითონ უფრო დაზარალებული გამოვა... ბოლოს“[30,139]. მაგრამ მათეს სულში დაბუდებული გაღიზიანება, ბრაზი, უნდობლობა არ აძლევს უფლებას იგრძნოს და აპატიოს სიმართლე. მან უარი თქვა საყვარელ ადამიანზეც, რომელიც მიხვდა მიზეზს შვილის აგრესიულობისა: ის... „შენზე მეტია და... არ გექვემდებარება. ის არის, შენ კი გინდა, რომ იყო“.

თითქოს სიყვარულს მაინც უნდა მოეხდინა გავლენა მის გაუცხოებულ სულზე, მაგრამ ასე არ მოხდა. მათეს ცხოვრებაში იმდენად იყო გამჯდარი უნდობლობა, რომ მან თვით ამ სიყვარულზე თქვა უარი. სილამაზე მოჩვენებითია. გარეგნულ მშვენიერებას შინაგანი სიმახინჯე ახლავს. მათეს თავადაც სურს სულში ჩაბუდებული ბრაზი, უნდობლობა და გაღიზიანება დაძლიოს, მაგრამ არ შეუძლია, შინაგანი ძალა არ ყოფნის, თუმცა ცდილობს სულიერი ცხოვრების სიმწარე ინტელექტუალური ენერგიით შეავსოს, ვერც ამით აღწევს შედეგს.

მათე თვითუარყოფამდე მიდის, მაგრამ ეს ყველაფერი ახალი სულიერების დაბადების სურვილითაა გამსჭვალული. მას უნდა დრომ წალეკოს „სისხლი და ხორცი და ჩვენი ნაცარტუტი ახალ თიხად გამოიყენოს“. ნაირა გელაშვილმა მათეს სულიერი დეპრესიის მიზეზი მშვენივრად განაზოგადა ადამის პირველ ცოდვაში: „ვერ შეიშნოვეთ სახლი და ჭერი? მიბრძანდით გარეთ! იყიალეთ უპატრონოდ და უმისამართოდ ეგრე, მას შემდეგ კარზე უკაკუნებს სამყაროს: გამილე კარი! მაგრამ პაროლი არ იცის: სეზამ გააღე და ითოშება გარეთ, კარწინ ატუზული: ეგრე ზედმეტი, უსახლკარო, უადგილო, ობოლი, გერი და ბუში — სამყაროსი... მაგრამ უადგილობა სწორედ მისი შემაშინებელი სიდიდის სიმპტომია... ის შესაძლებლობაა, განვითარებადი, ელასტიური არსია: ჯერ გზაშია თავის თავისკენ, სახლისკენ შორსაა, წინა აქვს თავისი თავი, როგორც ფინიში, როგორც სამიზნე“... მათე გრძნობს თავისუფლებას, რადგანაც თავი „გერად“ მიაჩნია. სჯერა, რომ სამყაროს დასაბადებელი ადამი ჯერ არ გაუჩენია... „ისევ ფეხმძიმედაა სამყარო: ადამიანზე, რამდენსაუკუნოვანი ორსულობა სჭირს. რით ველარ გააჩინა საბოლოო ადამი!“ მათე გრძნობს, რომ ახლის ასაღორძინებლად ძველის სიკვდილია საჭირო, მაგრამ მთავარი მაინც არ თქმულა; — შეუძლებელია სამყაროს შეცნობა, რადგანაც არა აქვს მნიშვნელობა სად წახვალ, მას მაინც ვერ მიუახლოვდები.

რომანში ვხვდებით ციტატებს. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს ციტატა, რომლის დროსაც, ავტორი სწორედ ამა თუ იმ ცნობილი ფრაზის თუ მოვლენის გარშემო აგებს თავის ნაწარმოებს. არსებობს განსხვავება ციტატასა და ციტაციას შორის. ნაწარმოებში შემოტანილი ციტატა, არა აქვს მნიშვნელობა ბრჭყალებით იქნება ის თუ უბრჭყალებოდ, წარმოადგენს „სხვისი” სიტყვის გამოყენებას მთლიანი რომანის აზრის გასავრცობად; ციტატები ავტორს ახალი „სემიოსფეროს” შესაქმნელად შემოაქვს და ცდილობს შეინარჩუნოს მყარი დაძაბულობა „საკუთარ” და „სხვის” სიტყვას შორის; ხოლო რაც შეეხება ციტაციას, იგი უნდა მოვიაზროთ, როგორც

სხვისი სიტყვის შემოტანის პროცესი განხორციელებული ირიბ თქმაში, ანუ ციტაცია არის მოვლენა, რომლის დროსაც ავტორი თავისი აზრის გამოსახატავად მიმართავს „სხვის" ტექსტს, აქედან გამომდინარე, არსებობს დაპირისპირება ორ ავტორს, ორ ტექსტს შორის. ციტაციის დამახასიათებელი ნიშანი ექსპრესიაა, იგი ამავდროულად არის წერაც და კითხვაც, თუმცა წერა იგივე გადაწერაა და არ განსხვავდება ციტირებისაგან. სწორედ ილია ჭავჭავაძის ლექსიდან მოხმობილი ციტატა წარმოადგენს ნაწარმოების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ღერძს. მთელი ტექსტის განმავლობაში გამეორებული იგავი ბაზალეთის ტბის ძირას არსებულ ოქროს აკვანზე უდიდეს გავლენას ახდენს ნაწარმოების გმირებზე, მათ სულიერ მრწამსზე, რომანის პერსონაჟებს თითქოს სჯერათ „ოცნების" და სულის ძიებაც მათთვის სწორედ რომ ბაზალეთის ტბის ძირიდან იწყება. გიორგი თითქოს პოულობს ბაზალეთის ფსკერზე ოქროს აკვანს, თეთრებში გამოწყობილ ქალს, რომელსაც პატიებას სთხოვს, ენდის ესიზმრება ტბის ფსკერი, მათე კი თავისი იმედგაცრუების, თვითშეგნების შემდეგ ამ წყალს მიაშურებს, რადგანაც სწორედ აქ ეგულება ხსნა, ეს წყალი ბაზალეთის ტბაა. ავტორმა ბაზალეთის ტბის ძირას არსებული ოქროს აკვნის დახატვით, მისდამი რომანის პერსონაჟების დამოკიდებულებით გვიჩვენა ერთი ჭეშმარიტი გზა სულიერი კრიზისისა და ბედისწერისაგან თავდახსნისა, ავტორმა ამაში ილიასეული იდეალის რემინისცენირება და პოზიციაც გამოხატა. ბაზალეთის ტბა წარმოადგენს იმ განსაწმენდელს, რომელმაც საკუთარი თავი უნდა აპოვნინოს გზააბნეულ მათეს.

წყალს რომანში განსაკუთრებული როლი ენიჭება, თითქოს ეს სამყარო უდიდესი წყლისქვეშეთია, სადაც სულ სხვა კუთხით შეიძლება ადამიანის სულის ნახვა და შეცნობა. მათეს შეუძლია განახლება, ოღონდ ამისთვის მსხვერპლია საჭირო. მან შეცნობის გზა უნდა გაიაროს, რომ მიაღწიოს თვითშეგრძნებას და მერე თავისუფლად „ცხოვრებასაც" შეძლებს. უნდობლობით შეპყრობილი უნდა განიკურნოს რათა იპოვოს საკუთარი ადგილი დიდ სამყაროში.

პოსტმოდერნიზმი გასაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობა ნებისმიერი ისტორიული ეპოქის ტექსტს, იქნება ეს მთლიანი, დიდი ტექსტი თუ ერთი პატარა ციტატა და ფრაზა. ტექსტი პოსტმოდერნისტთათვის წარმოადგენს „ერთადერთ კონკრეტულ მოცულობას, რომელთანაც ისინი მზად არიან საქმე იქონიონ; როგორც ქართველი მეცნიერი ლ. ბრეგაძე აცხადებს, – აქედან ჩანს „ციტატების, ალუზიების, რემინისცენირების, ძველი ტექსტების არანჟირებით თუ პაროდირებით შესრულებული პასაჟების არაჩვეულებრივი სიუხვე პოსტმოდერნისტულ ოპუსებში... ციტირებული შეიძლება იყოს ნებისმიერი ტექსტი – მხატვრულიც, მეცნიერულიც, იურიდიულიც, პოლიტიკურიც, საცნობაროც, საკანცელარიოც – პოსტმოდერნიზმის ამ თავისებურებებს ინტერტექსტუალობას უწოდებენ“[18,153]. ნაირა გელაშვილის რომანი და მთელი მისი პროზა წარმოადგენს „ციტატებისაგან ნაქსოვ ტექსტს“, მისთვის დამახასიათებელია ინტერტექსტუალობა, ორმაგი კოდირება და სხვა პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი თვისებები. თანამედროვე პოსტმოდერნიზმში გამოხატვის სხვადასხვა საშუალებას პოულობენ: გაუცხოება, აზროვნების პათოლოგიური მდგომარეობა, პარალელურ სამყაროში გადასვლა, ნარცისიზმი, ინდივიდუალური პიროვნება: დასკვნა – გრძნობა აბსურდულობისა და ამასთანავე, ყოველ ინდივიდში არსებობს აბსოლუტისაკენ სწრაფვა.

სიკვდილისა და სიცარიელის მაგალითზე სხვადასხვანაირად ლავირებენ სხვადასხვა პოსტმოდერნისტი მწერლების ნაწარმოებების გმირები. ისტორიას რომ მივმართოთ, ზუსტად შეგვიძლია დავინახოთ, რომ ადამიანი ყოველთვის ისწრაფვის რეალობის ჩარჩოებიდან გაღწევისაკენ, მაგალითად ინდურ სულიერ ტრადიციაში რეალობა აღიქმება როგორც მაია, ილუზია

სიტყვა „რაღაც“ მთელი რომანის მანძილზე გვხვდება. მათეს სძულს ეს სიტყვა, როგორც მტერი, რომელთანაც ბრძოლის გზა და იარაღი ვერ გამოუძებნია, „რადგანაც არ იცნობ, არ იცი, რანაირია ეს მტერი, და ბოლოს და ბოლოს, არც ის იცი: რატომ გექცევა მტრად, ან ის გექცევა თუ შენ ექეცი“; მაგრამ ცდილობ-

და დაემტკიცებინა, რომ ეს „რაღაც“ საერთოდ აღარ არსებობდა, ილუზია იყო, თვალისახვევა, და თუ კაცი არ დაიზარებდა, იქ ყოველთვის აღმოაჩენდა ძალიან კონკრეტულსა და ცხადს. და მართლაც ხომ დაადგინა ამ „რაღაცის რაღაც“.

რომანის ფინალი მოულოდნელობით არის სავსე, მწერალი თითოეული პერსონაჟის სულიერი შეჭირვების მიზეზს ზოგადად ხსნის, ხოლო მათე, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე დედასთან ურთიერთობაზე ფიქრობდა, საკუთარ სამყაროსა და ფარდააფარებულ კარს მიღმა არსებულ სამყაროს ვერ უკავშირებდა ერთმანეთს. თავზარდამცემ სიმართლეს იგი დედის წერილებიდან იგებს. მანამდე კი ფიქრობდა, რომ სიმართლე მოუტანდა შვებას, მნიშვნელობა არ ჰქონდა ამ სიმართლეს როგორ გაიგებდა, რა მიზნით, რა საშუალებით, „დანაშაულის ჯვარი სიმართლის გულისთვის! ვიღაცამ ხომ უნდა მოიგდოს 33 მალაზე“. აქვე ჩნდება სიტყვები „იუდას ძმისწულო!“ სხვისი წერილის წაკითხვა არ შეიძლება, მაგრამ მათე ხომ ასე ახლოს არის სიმართლესთან, არ შეიძლება გაჩერება. ირგვლივ არსებული სივრცე კი თითქოს წყლისქვეშეთია, სადაც მათემ უნდა იპოვოს თავის კითხვაზე პასუხი, არის კი დედის ღვიძლი შვილი და საიდან მოდის გამოულევი სალაროს წიგნაკი. დედის დღიურებს გაცნობილი მათე გრძნობს სასოწარკვეთას, იმედგაცრუებას, ის არ არის ნაშვილევი, დედამ კი იცის საკუთარი შვილის ეჭვები და დღიურთან ერთად ტოვებს თეთრ, უბრალო კონვერტს, უწარწეროსა და დაწებებულს, სადაც წერია: „მათე, ის სალაროს წიგნაკი არ არსებობს“. აი, პასუხი ყველაფერზე რასაც იკვლევდა, ამ სიმართლისთვის კი მათე მზად არ აღმოჩნდა. დედას არა აქვს შემზარავი საიდუმლოებები,



მისი ერთადერთი საიდუმლო მხოლოდ და მხოლოდ შვილების თავდადებული სიყვარულია. ამის აღმოჩენა შემზარავია მათესთვის, იგი მარცხდება სულიერად, მისთვის ყველაფერს ეკარება აზრი, ბრწყინვალე კარიერასაც, თვით არსებობასაც კი, და იგი მიდის სულის გადასარჩენად, მან ბაზალეთის ტბის ძირას გადარჩენის გზა უნდა იპოვოს.

დედის სახეში შეიძლება ღვთაებრივის განჭვრეტა. ეს არის ადამიანი, რომელიც თავისი შვილების სახით ქმნის ახალ პატარ-პატარა სამყაროებს და მის შინაგან ტკივილს გარეთ გამოსვლის უფლებას არ აძლევს. მათესთვის ამოუცნობი იყო დედა და შორეული სულს უწამლავდა: „ეს მანძილი, ტაბუ, თანდაყოლილი მორჩილება დედის ოთახის წინაშე ისევე აწვალებდა, როგორც ფიქრი ამ მორჩილების ნამდვილ მიზეზზე. ნუთუ ორივე შეცდომა იყო, ორივე სიყალბე — ის მოწიწებაც და მისი ახსნის სურვილიც? ერთი კი ცხადი გახდა; ეს ფიქრი უკვე ამბოხს ნიშნავდა, — დედის ოთახის წინააღმდეგ. ბედნიერები უმცროსები, ფიქრი რომ არ სჯიჯგნიდათ, ფიქრის წყევლა რომ არა სდევდათ; ფიქრს მონებად კი არ ექციათ: იყვნენ, ცხოვრობდნენ“, სწორედ ცხოვრება ვერ შეძლო მათემ, მას ყველგან აუხსნელი „სიცრუე“, „ტყვილი“, რაღაც მძიმე და ბნელი ამძიმებდა, ფიქრობდა, რომ დედის მიმართ გამოჩენილი მოწიწება ყალბ საფუძველზე იყო აღმოცენებული. მათე ამაოდ ეძებდა ოთახში დამალულ პიროვნებას თუ იდუმალებას, იგი უნდობლობის მსხვერპლი გახდა.

დედის ოთახში კი დამალულიყო მისი წარსული, მისი სამყარო, მისი სულის ნაწილი, აქ იყო ზღვის ნაპირიც, წყალქვეშეთიც, ნიჟარებიც. იყო ბავშვობა და მოგონებაც, მთვრალი მამა და მტირალი დედა. ელენე თავიდანვე ხვდებოდა, რომ მუდამ მთვრალ მამას რაღაც აწუხებდა ამოუხსნელი, რაც მის შემდეგ სიტყვებში გამოიხატა კიდეც: „მე კაცი აღარ ვარ“-ო... „ვერ დავრჩი კაცად. კიდევ ბევრი რამ ხდებოდა ისეთი, რამაც გამტეხა — იცი? არის ისეთი ბოლმა, თუ ჩაყლაპე, კაცად ვეღარასდროს ვეღარ ივარგებ. თუ ბედი გაქვს... ძალიან არ უნდა გაგსრისოს ცხოვრებამ. თუ ძალიან შეგდგა ფეხით და აიტანე... მოკლედ,

არის შეურაცხყოფა, რომლის ატანა არ შეიძლება... სჯობს იქვე გადაუხადო სამაგიერო და შენც იქვე მოკვდე. სულერთია, თუ აიტან, კაცად მაინც ვეღარ ივარგებ"... თავიდან თითქოს ვერ მიხვდა ელენე, შემდეგ კი მთელი არსებით იგრძნო, რომ მასაც მამის მსგავსი სამყარო ჰქონდა, უცნაური, მარტოსული. დედა კი ყველაფრისაგან შორს იყო, ვერ გრძნობდა მათ ტკივილს. მამის სიკვდილის შემდეგ კი ნუგეშად მამიდა მთვარისა დარჩა, რომლისგანაც ისწავლა ქარგვა, რომელშიც აირეკლა შემდეგ მთელი მისი სულიერი სამყარო, მთელი მისი რეალური თუ ირეალური სამყარო და წყლის განცდა, რომელიც არ შორდება არასდროს, მას სიკვდილიც კი ზღვის ფსკერზე უნდოდა. უდიდესი სიყვარულით შეპყრობილი მამინაცვალი, რომელიც ყველაფრისთვის მზად არის, ოღონდ ელენასთან ახლოს იყოს. იგი ამ მიზნით აცნობს მას მეორე გერს – ალექსის, აქ აღსანიშნავია ერთი ეპიზოდი, როცა ელენეს გათხოვების შემდეგ მას მამინაცვალი ესტუმრება, ფულს ჩუქნის და უყვება თავის ისტორიას. ის ყოფილა საკუთარი ცოლის მკვლელი, მას მოუკლავს ალექსის დედა, რომელსაც უღალატია მისთვის. მამინაცვალს არ ესმის: რატომ არ უნდა მოკლას ადამიანი, თუ კი იგი უფრო დიდ ბოროტებას სჩადის? მას არ ესმის, რომ ბოროტებას ბოროტებით ვერ დაუპირისპირდები. ელენე და ალექსი მამინაცვლის ნაჩუქარი ფულით ყიდულობენ სახლს და იბადება მათეც. გამართლდა მამინაცვლის სიტყვებიც, ალექსიმ ვერ შეძლო ერთგულება და სიყვარული, იგი უნებისყოფო ადამიანი გამოდგა, რომელმაც თავისი უკანონო შვილი თავის ცოლს გასაზრდელად მოუყვანა, მაგრამ ეს არ იყო მათე, როგორც თვითონ მათე ფიქრობდა, ეს იყო გიორგი.

რომანში ნაჩვენებია მამის, უპრინციპო ადამიანის სახე, რომელიც ვერც კი ბედავს შვილს ჩაეხუტოს, მაგრამ აქვს „უნარი" მეუღლე ახალი პრობლემებით დაამძიმოს. მათეს კი რატომღაც მიაჩნდა, რომ იგი არ იქნებოდა ასეთი უბედური, დედასთან ერთად მამაც რომ გვერდით ჰყოლოდა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთერთი მიზეზია დედასთან დასაპირისპირებლად.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანში მოყვანილია ციტატები ბი-

ბლიიდან, მათე თითქოს რაღაცას ეძებს და სადღაც, მარჯვენა გვერდზე ქვემოთა ნაწილში იწყება... „კორინელთა მიმართ. თავი 3, 9, 10, 13 და სწორედ, აქ იპოვის იმას, რასაც ეძებდა:

„1. ენათა-ღა თუ კაცისა და ანგელოზთასა ვიტყოდი, ხოლო სიყვარული არა მაქუნდეს, ვიქმენ მე, ვითარცა რვალი, რომელი ოხრინ, გინა წინწილანი, რომელნი ხმობედ.

2. და მაქუნდეს ღათუ წინასწარმეტყველება და უწყოდი ყოველივე სარწმუნოება, ვიდრე მთათაცა ცვალებადმდე და სიყვარული თუ არა გაქუნდეს, ასევე რა ვარ...

3. და შე-ღათუ-ვაჭამო ყოველივე მონაგები ჩემი და მივსცნე ხორცნი ჩემნი დასაწუელად და სიყვარული არა მაქუნდეს, არარადვე სარგებელ არს ჩემდა.

და წამოხტა, წიგნი ხელებში შეაზანზარა, ჩაჰყვირა: „არა ხარ სწორი! სასტიკი ხარ! სასტიკი! „არავე რა ვარ! რა ჩემი ბრალია, თუ სიყვარული არ შემიძლია, აღარ შემიძლია! კელარ შემიძლია სიცოცხლის სიყვარული! ეს ხომ სნეულებაა, როგორც კიბო, როგორც ჭლექი, როგორც ნეფრიტი! რას მიკიჟინებ, მომარჩინე, თუ შეგიძლია!“[30,163]. წინააღმდეგობებით, უნდობლობით, ტკივილით, სევდით დასნეულებული მათეს მორჩენა შეუძლებელი იყო, რადგან თავად იყო თავისი სნეულების მიზეზი.

მათეს „საშიშად ჰქონდა წარმოსახვა და მეხსიერება გამოღვიძებული“... ვიღაც თუ რაღაც წარმართავს მის გონებას დედის ოთახში. პატარა მაგიდას იდაყვებით დაყრდნობილი ცდილობს ილოცოს, მაგრამ ლოცვა მისთვის აღარ არსებობს, მას უფლის სახის ნახვა სურს, უნდა იგრძნოს იგი. მათე შეურაცყოფილია ცხოვრებით, სიცოცხლით, უცხოდ გრძნობს თავს: „შეურაცყოფილი ვარ არა მხოლოდ სხვისი, არამედ საკუთარი ჩემი თავითაც, ნიადაგ ხელიდან რომ მისხლტებოდა. ვინც გამაჩინე: რათა ცოდვა მეხარებინა, ცოდვა სრულმეყო“... შეძრწუნებული, შეურაცყოფილი მათე უფალს ადამიანობის დასრულებას სთხოვს, რადგან ეს სიცოცხლე: — „ნაკლოვანი, სიკვდილი რომ სჭირდება განახლებისთვის და ავადმყოფობა — სიძლიერისთვის. სიცოცხლე, ხრწნას რომ უერთდება ყოველწამიერ,“ — არ

მოსწონს მათეს, ამ სამყაროში, სადაც სილამაზე სიმახინჯეშია არეული და სიწმინდეში – ბიწიერება, დაბადება სამარცხვინოა: „(დედა – გულისგასახეთქად გადაშლილი) მახინჯია სიკვდილი ჩვენი – ლპობა და დაშლა... შეგვადუღე, თუ მაინც ეს გვიწერია, გამოგვხარშე, გამოგვწვი, აზილე ჩვენი ნაცარ-ტუტა და გამოძერწე სულ სხვა არსება: ძლიერი, შეუბღალავი და კეთილშობილი, რომელიც ილიცლივებს წყალში, ჰაერში. სახლში იქნება მიწაც და მიწისქვეშეთიც“[30,169], – აღმოხდება მათეს. იგი თავის ფიქრებს „საშიშს“ უწოდებს, მაგრამ „ბოლოსწინა საფეხურზე“ მდგარს სხვა გზა არა აქვს, მას გაჩერება არ შეუძლია, მოსახდენი უნდა მოხდეს.

სიძულვილი ავსებს მათეს გულს, სიძულვილი საკუთარი თავისა, დედისა, ყველასი, ვინც მის გარშემოა, რადგანაც უნდობლობით დაგროვილი გრძნობა ღრღნის მის გულს, სულს. ცნობილი მეცნიერი ჟან ბოდრიარი სტატიაში „ქალაქი და სიძულვილი“ აღნიშნავს: პარადოქსულია, მაგრამ სიძულვილი, რომელიც არქაული, პირველადი მისწრაფება შეიძლება მოგვეჩვენოს, სინამდვილეში მოწყვეტილია თავის საგანსა და მიზანს (დღეს მიღებულია კულტურის /„ქსეროქსულ“/ დონეებზე საუბარი, იგივე შეიძლება ითქვას /„ქსეროქსულ“/ ძალადობაზეც). ამიტომაა სიძულვილი დიდი მეტროპოლების თანადროული მოვლენა. თუმცა, იგი თავისებური სიცივით გამოირჩევა. ეს გულგრილობის პირმშო ასევე განურჩევლად შეიძლება ნებისმიერს გადაედოს. მასში არაა დამაჯერებლობა, აღტკინება, acting out-ით (გათამაშება) ამოწურავს თავს და ხშირად საკუთარი ხატის შექმნით კმაყოფილდება, ძალადობის ხანმოკლე აფეთქებით[16]. სასოწარკვეთილი მათე სწორედ ამ უნდობლობამ და სიძულვილმა მიიყვანა აფეთქებამდე, მაგრამ რომ არა ეს, ვერასოდეს დაინახავდა საკუთარ ჭეშმარიტ სახეს და არ მიაშურებდა განსაწმენდელს.

ნაირა გელაშვილი გვიჩვენებს ამ სამყაროში ადამიანობის დაკარგვის საშიშროებით გამოწვეულ ტკივილს, ადამიანს არა აქვს თავისი სახე და უპირველესი, ღმერთის ყოფნის უარყოფამდე დასული აზროვნება რყვნის პიროვნებას და დასასრულისკენ

მიჰყავს იგი. თუმცა არსებობს იმედი, რომ ფერფლისგან იშვება დასაწყისი. სწორედ ამგვარი დატვირთვა აქვს ბაზალეთის ტბას, როგორც სიმბოლოს თავისუფლების, იმედის, მომავლის. დასასრულიდან უნდა დაიწყოს დასაწყისი, წყალი სწორედ ამ უსასრულობის სიმბოლოა.

რომანში მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს ასევე საათს, რომელიც ყოველთვის თითოეული მოქმედი გმირის სულიერი უბედურების ჟამს შემოჰკრავს ხოლმე: – „რა ნნგ!“ მუქი ხის, დიდი საათი, რომელიც რომანის დასასრულს კიდევ ერთხელ ჩაიგრიალებს, თითქოს რაღაც გაიხსენა, რის გახსენებასაც დიდი ხნის მანძილზე ცდილობდა, ისიც მათესავით ბოლოს მიხვდა სიმართლეს.

ნაირა გელაშვილის რომანის „დედის ოთახის“ მთავარი გმირის მათეს მნიშვნელობა ყალიბდება და დგინდება გიორგის, ენდის, დედის, მამის მნიშვნელობათა გათვალისწინებით. ამ გზით ხდება პერსონაჟების მნიშვნელობების გაღრმავება. ყოველივე ეს კი მხატვრული ენით მიიღწევა. როგორც ცნობილი მეცნიერი რ. ბარტი აღნიშნავს, მხატვრული ენა წარმოადგენს სემანტიკურ სისტემას, რომელიც მოწოდებულია სამყაროში შეიტანოს გააზრებულობა და რაიმე გარკვეული აზრი[102,274].

ავტორმა შექმნა სრულიად განსხვავებული პერსონაჟები, რომლებიც განიცდიან სულიერ კრიზისს და ვერ ამყარებენ კავშირს ერთმანეთთან. ეჭვი და უნდობლობა შეუძლებელს ხდის ურთიერთგაგებას. ირონიული დამოკიდებულება ერთმანეთთან იწვევს კომუნიკაციის აღრევას და წყდება ის ჯაჭვი, რომელიც პერსონაჟებს აერთიანებდათ.

მწერალმა წარსულისა და აწყმოს ორგანული მთლიანობა შექმნა რომანში, სადაც მოქმედება და დრო მაქსიმალურადაა შეზღუდული, მაგრამ უდიდესი გასაქანი ეძლევა განცდებს, ასოციაციებს, წარსულის მოვლენებს, ყოველივე ეს კიდევ უფრო ამძაფრებს სულიერ ფასეულობათა დევალვაციის სურათს. რომანის მეტაფორული ფინალით ნაირა გელაშვილმა ხაზი გაუსვა მთავარ ფორმულას: თვითუარყოფის გზით განახლებისაკენ, ის სულიერი

კრიზისი, რომელიც უნდობლობისა და ტკივილის საფუძველზე ჩნდება, უნდა გაქრეს და მის ადგილზე ახალმა გრძნობებმა დაიმკვიდროს ადგილი. მათეს სულიერი მარცხი ახალი მორალის დაბადების მაუწყებელია. იგი ბაზალეთის ტბის ფსკერს მიაშურებს, სადაც ხსნა ეგულება.

ამრიგად, ნაირა გელაშვილმა თავის რომანში და, საერთოდ, შემოქმედებაში, ბრწყინვალედ გვიჩვენა ადამიანის სულის სამყარო, ადამიანის გრძნობები. ტკივილი, შიში, გაუცხოება, უნდობლობა. თავისუფლების დაკარგვა თავისთავად იწვევს, როგორც ერთი კონკრეტული პიროვნების, ისე მთელი საზოგადოების ზნეობრივი მთლიანობის მოშლას. თითქოს ჯერ უნდა დასრულდეს „რაღაც", რომ ისევ თავიდან დაიწყოს სიცოცხლე, ავტორი ყოველივე ამის ახსნას და ჩვენებას თანამედროვე ცივილიზაციის პირობებში ახერხებს. რომანში გამოხატული ქვეტექსტები, სიმბოლურობა, მეტაფორიზაცია, ასოციაციურობა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს პოსტმოდერნიზმის არსებობას და განვითარებას ქართულ ლიტერატურაში.

ნაირა გელაშვილის რომანის თუ მოთხრობის გმირები თითქმის ყოველთვის განიცდიან მარტოობას, ისინი მარტოსულები არიან, თანაც თითქმის ყველგან სიყვარული მარცხდება, არა აქვს გაგრძელება, გმირები თითქოს ნებდებიან ბედისწერას, რომელსაც თავად ეწინააღმდეგებოდნენ და დასასრულის ძიებით ცდილობენ იპოვონ დასაწყისი. ლიტერატურული ტექსტი წარმოადგენს „სამყაროს", სადაც კავშირი თუ არ შედგა მხატვრულ რეალობაში, ირეალურ სამყაროში მაინც შედგება. გადაფარული ტექსტები აუცილებელი ატრიბუტია პოსტმოდერნიზმისა, რომელიც ასე ახასიათებს ნაირა გელაშვილის შემოქმედებას. ნაწარმოებში ნათქვამია: „ეს ძველი თხრობა არ არის. ძველიცაა და ახალიც ერთდროულად, ერთი შეხედვით ვითომ ჩვეულებრივ გიყვება: უამრავ შემთხვევით დეტალს გაწვდის, მაგრამ „ვითომ". აქ შემთხვევითი არაფერია. მოჩვენებითი შემთხვევითობაა. ყველაფერი შერჩეულია და ყველაფერზე მთავარი მახვილი მოდის. გიამბობს ცხოვრებას, რაც ჩარჩა და რაც განიცადა. მაგრამ რადგან თვი-

თონ აქვს შემკრები სული — მზის სხივების შემკრები პრიზმა, ისე გარდატყდება მასში ცხოვრების ჭრელი ჭვალი, რომ მთავარი რჩება, ყველაფერი მთავარი გამოდის. ამიტომაც ბუნებრივიცაა და სიმბოლურიც. ძველიცაა და ახალიც, რაღაცნაირია"... — სწორედ ასეთია ნაირა გელაშვილის მთელი შემოქმედება, პატარა, ცალკეული სამყაროებისაგან შემდგარი ერთი — უდიდესი, უსაზღვრო და ამოუცნობი სამყარო. მარტოსული ადამიანების წუხილი, განცდა, გამოსავლის ძიების გზები... თითქოს ხსნის გზა არ არსებობს და, ამ დროს წყლისქვეშეთში ჩნდება ნათელი, აქვეა ოქროს აკვანი და თეთრად მოსილი ქალი, ახალი სიცოცხლე, იმედი და სიყვარული.

ნაირა გელაშვილი წიგნში „ტრაგიკული გრადაცია" აღნიშნავს: „თუ რამ ნამდვილად ბედი და ბედისწერაა — ეს სიყვარული და სიკვდილია. სიყვარული დედამიწაზე თითქოს სხვა პლანეტიდან, სულ სხვა საუფლოდან მოხვედრილი მცნებაა, რომლისთვისაც ძალზე მკაცრი და სასტიკია დედამიწის ჰავა... გაიშლება და უმეტესად მალევე იცრიცება ან მთელი ქვეყანა მის ჩასაქოლად შეიმართება ხოლმე... ყველა მას ნატრობას, ყველას ის სწყურია, მთელ სიცოცხლეს ის ამოძრავებს, აღმოცენდება და აღარავინ იცის, როგორ მოუაროს, როგორ ახაროს: რა წყალი დაუსხას, რომელი მზით გაათბოს. ამიტომაა, რომ ხშირად ეს უმაღლესი მცენარე უმახინჯეს ნაყოფს ისხამს"[32,79].

პერსონაჟებმა თვითონ იციან თავიანთი საქმე. ავტორი არ ზღუდავს მათ, არ აქცევს საკუთარი გემოვნების, განწყობა-დამოკიდებულების თუ სიმპათიების ჩარჩოში. ფაქტია, გმირის ეთიკა თუ მორალური იმპერატივი პოსტმოდერნისტულ გარემოში ისევდაისევ მარადიულ ღირებულებებს ეფუძნება, ღმერთი, ადამიანი, სიყვარული კვლავ „ჰომო საპიენსის" გადარჩენის საწყისად რჩება. „გმირები ბრუნდებიან" და ამბები მათ სულიერ მეტამორფოზებსა და კათარზისებზე, ნამდვილი მწერლისაგან მოყოლილი. უდიდესი „ინფორმაციაა", რომელსაც აუცილებლად მიიღებს დაკვირვებული მკითხველი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოება, თუ თვალს გავადევ-

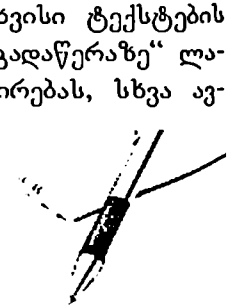
ნებთ მეტატექსტის განვითარების პროცესს ქართულ მწერლობაში, რომელიც გამოკვეთილად არის ნაჩვენები ნაირა გელაშვილის პროზაში, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ოდესღაც მარგინალური, ლამის შეუმჩნეველი ლიტერატურული ხერხი დღევანდელ ქართულ მწერლობაში ერთ-ერთ უმთავრეს მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებად მოგვევლინა. მისი მეშვეობით მხატვრულ ტექსტში ესეისტურ-თეორიული ნაკადი შეედინება, ხოლო ესეისტურობა კი, როგორც მართებულად აღნიშნავენ, არამარტო ლიტერატურულ ქმნილებათა, არამედ „საერთოდ [ჩვენი] დროების დამახასიათებელ ნიშნად იქცა“. ეს პროცესი რომან-მეტატექსტის შექმნით დაგვირგვინდა. და რომანი-მეტატექსტიც უნდა განვიხილოთ, როგორც პოსტმოდერნის თვითირონია[23].

ამრიგად, ნაირა გელაშვილის პროზა XX საუკუნის 80-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში განსაკუთრებულ და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს.

თავი III. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობებში

XX საუკუნის 80-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებას. ის არის ორიგინალური წერის მანერით გამორჩეული მწერალი; მისი პროზისთვის დამახასიათებელია ქვეტექსტები, ორმაგი კოდირება, ასოციაციები; მწერლის მიერ შექმნილი სახეები ადამიანის მსოფლაღქმის, მსოფლშეგრძნების, გარემომცველ სამყაროში მისი ადგილის დამკვიდრების გამოხატულებაა. მისი შემოქმედება უდიდესი სივრცემოდელია სამყაროსი, ავტორს მუდმივად აქვს კონტაქტი მკითხველთან. თავად გურამ დოჩანაშვილი აღნიშნავს: „ერთმა ახალგაზრდა მწერალმა განაცხადა, რომ წერისას მკითხველზე არ ფიქრობს... არ ვიცი, რამდენად შესაძლებელია არ წერო მკითხველისათვის... მაშინ საერთოდ ნუ მიეკარები კალამს – უფრო მეტიც, მკითხველი თანაავტორია... მკითხველის სიყვარული და თანადგომა უდიდეს ბედნიერებასთან ერთად უზარმაზარ პასუხისმგებლობას მაკისრებს, როგორც გადამწერს... ამქვეყნად მწერალი, მხატვარი და მომღერალი არ არსებობს – ადამიანები გადამწერები, გადამხატველები, გადამღერებლები ვართ“[41,26-27].

„გადაწერა“ ერთ-ერთი ცნობილი და საინტერესო პროცესია პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში, ამ შემთხვევაში თავად გურამ დოჩანაშვილი უწოდებს საკუთარ თავს გადამწერს, როგორც ცხოვრების, ტექსტების საკუთარი და მკითხველის პოზიციების ორიენტირს. „გადაწერა“ პოსტმოდერნიზმში სხვისი ტექსტების სიტყვასიტყვით გადაღებას არ ნიშნავს. როცა „გადაწერაზე“ ლაპარაკობენ, გულისხმობენ პაროდირებას, არანჟირებას, სხვა ავტორთა ცნობილი ლიტერატურული პერსონაჟების საკუთარ თხზულებაში გადმონერგვას და ამით ხაზს უსვამენ მსგავს ინტერტექსტუალურ მოვლენებსა და ინტერპრეტაციებს. ინტერპრე-



ტაცია კი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თვისებას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში შეიძლება გამოვყოთ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშან-თვისება ციტაცია, როცა ნაწარმოებში შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ყველასთვის კარგად ნაცნობი სხვა ტექსტი, ან ცნობილი ლიტერატურული გმირი.

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და განსხვავებულ თვისებას წარმოადგენს ინტერტექსტუალობა, რომელიც ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანამონაწილეობას“ ნიშნავს და, რაც ციტატურობით, ცენტურობით, ცრუ ციტატებით, ციტაციით, კლასიკური ტექსტის „შელახვით“, ისტორიზმით და დემითოლოგიზაციით არის გამოხატული.

საინტერესო მოსაზრება აქვს თავად ავტორს ნაწარმოებში „სხვისი აზრის", სახელებისა თუ თემების გამოყენების შესახებ, როდესაც საუბრობს თავის რომანზე „სამოსელი პირველი": „სამოსელი პირველის“ წერა რომ დავიწყე სახარებაში ნაკლებად ვიყავი ჩახედული. ისედაც, მოგეხსენებათ, რომ სახარება იმდენად ღრმაა, რომ ბოლომდე მას წმიდა მამებიც ვერ წვდებიან. უძღებ შვილზე იგავი რომ წავიკითხე, მომინდა ამ იგავზე ნაწარმოების დაწერა, თუმცა თავიდანვე ვხვდებოდი, რომ გარკვეულ წინააღმდეგობებთან მომიწევდა შეხება, — რომანს გამოქვეყნებისთანავე ზოგმა კოსმოპოლიტური უწოდა, ზოგმა — ბულვარული. მთავარი კითხვა კი ასე ჟღერდა: რატომ გამოვიყენე უცხო სახელები ნაწარმოებში? იცით, კრიტიკოსებზე მეტად თავად განვიცდიდი ამ საკითხის სირთულეს. ბოლოს როგორც იქნა, მოვიფიქრე: მე კი არა, ქართული მწერლობის გენიას, შოთა რუსთაველს აქვს-მეთქი გამოყენებული უცხო სახელები, ქვეყნები. აბა, დომენიკო უცხო ქალაქში რომ წავიდოდა, უცხო სახელებიანი ხალხი არ შეხვდებოდა?! შეიძლება ნეაპოლის სასტუმროში ადმინისტრატორს მაყვალა ერქვას და შვეიცარს — ბიჭიკო?! — ასეთი იყო ჩემი ხუმრობანარევი პასუხიც“[41,26-27].

„ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები". სადაო არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ დოჩანაშვილის შემოქმედებაში დასაწყისიდანვე პოსტმოდერნისტული პროზისთვის დამახასიათებელ

თვისებებს ვხვდებით, მაგრამ რადგანაც ამჟამად განვიხილავთ მის ორ მოთხრობას: „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები" და „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა", ყურადღებას გავამახვილებთ პოსტმოდერნიზმის ორ ძირითად გამოხატულებაზე; მოთხრობაში „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები" ავტორის ნიღბის კლასიკური ნიმუში წარმოგვიდგინა მწერალმა, ხოლო მოთხრობაში „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა", ორმაგი კოდირების, ინტერტექსტუალობის, ადამიანის სულიერი განცდის, მსოფლმხედველობის გამოხატულება გამოვლინდა.

როგორც მეცნიერი ს. ჰიუ ჰლმენი აღნიშნავს: „თანამედროვე მხატვრული ნაწარმოებების უმრავლესობა, რომლებსაც ექსპერიმენტულობა ახასიათებს, „პოსტმოდერნულია" და ეფუძნება მოდერნიზმის ძირითად ფილოსოფიურ მახასიათებლებს: ისტორიული დროის უწყვეტლობის რღვევის ტენდენციას, გაუცხოებას, ინდივიდუალიზმს, სოლიფსიზმსა და ეგზისტენციალიზმს"[101,70]. თუმცა სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნავენ, რომ გურამ დოჩანაშვილი თავის შემოქმედებაში სარწმუნოებრივ წიაღში დაბრუნების ფაქტით უფრო მოდერნიზმის პოზიციას უახლოვდება, მაგრამ ექსპერიმენტულობა, ქვეტექსტები, ავტორის ნიღაბი, ინტერტექსტი, დამახასიათებელი მისი თხრობისათვის, უფრო პოსტმოდერნისტულია, ვიდრე მოდერნისტული. თუკი მოდერნიზმი ახალი ფორმების შექმნით ხასიათდება, პოსტმოდერნიზმი არსებული ფორმების ხელახლა გამოყენებაზეა ორიენტირებული, ამ ფორმების, ციტირებისა თუ სტილისტური დეტალების გამოყენება შეიძლება იყოს ირონიულიც და პაროდირებასაც ჰქონდეს ადგილი; თუკი მოდერნიზმი თავისი ესთეტიკის ცენტრში ავტორსა და შემოქმედებას ათავსებს, პოსტმოდერნიზმი ინტერპრეტაციას ანიჭებს უპირატესობას, ხშირად ეს ყოველივე ავტოკომენტირებაში გადადის. გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები" ავტორი კომენტირებას უკეთებს და თავადაც მონაწილეობს მოქმედებაში. აღსანიშნავია, რომ მოთხრობას მნიშვნელოვანი გამოხმაურება მოჰყვა ქართულ სამეცნიერო

კრიტიკაში; განსხვავებული სტილის მოთხრობამ, განსხვავებული კომენტარები გამოიწვია; როგორც აღვნიშნეთ, მასში ვხვდებით პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ მთავარ პრინციპს – „ავტორის ნიღაბს“.

პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი „ავტორის ნიღაბი“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცნებაა, ავტორმა განსხვავებული „ფუნქციები“ და თვისებები შეიძინა. ცნობილი კრიტიკოსის რ. ბარტის აზრით, აუცილებელი გახდა ავტორის გაუჩინარება და შემდეგ სიკვდილი, ამიტომ მნიშვნელოვანი როლი ავტორის ნიღაბმა დაიკავა, რომელიც გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე ტექსტში[10,54]. მისი, როგორც მაორგანიზებლის ფუნქცია, ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა ფრაგმენტული, ქაოტური მხატვრული ტექსტის შეერთებისათვის, შეკვრისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ „ავტორის ნიღაბი“, ანუ ავტორის შემოსვლა ტექსტში სრულიად არ თანხვდება ტრადიციულ ქმნილებაში ავტორის მონაწილეობას, შემოქმედი აქ საკუთარი ნაღვაწის თეორეტიკოსიცაა. აშკარად გამოჩნდა პოსტმოდერნიზმის რამდენიმე არსებითი ნიშანი, ავტორის ნიღაბი, ანუ მეტატექსტი, ესეისტურ-თეორიული ჩანართი მხატვრულ ქმნილებაში, რაც გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას, განსჯას, კომენტარს ზოგჯერ სერიოზულს, ზოგჯერ ირონიულს - ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე. ამ გზით ავტორს თავის მხატვრული ტექსტის ნაწილად აქცევს იმას, რაც ადრე, ჩვეულებრივ, ტექსტს მიღმა რჩებოდა.

როგორც ლ. ბრეგაძე შენიშნავს: რაც არ უნდა მოულოდნელი და უცნაური ჩანდეს, პოსტმოდერნიზმი თითქმის იმავდროულად იკიდებს ფეხს ქართულ მწერლობაში, რა დროიდანაც დასავლურ (ევროპულ და ამერიკულ) ლიტერატურებში. ამის გააზრება აუცილებელია, რათა მართებულად შევაფასოთ პოსტსაბჭოური ლიტერატურული პროცესი ჩვენში, არ მივიჩნიოთ უკანასკნელი წლების სიახლედ ის, რასაც რამდენიმე ათეული წლის ისტორია აქვს. მხატვრულ-გამომსახველობით სფეროში ამოუწურავი ფანტაზიის მქონე გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებაში შემდგომ

განვითარებას პოვებს ავტორის ნიღაბი. მოთხრობაში „ვატერ(პო) ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ იგი ორმაგ ნიღაბს გვთავაზობს: ირონიით გაჯერებული ესეისტურ-თეორიული ჩანართების ავტორი აქ ფორმალურად (გრამატიკულად) თითქოს სხვა პიროვნებაა და არა ამ მხატვრული ტექსტის შემოქმედი, ვინაიდან ამ უკანასკნელზე ჩანართ-კომენტარებში მესამე პირშია ლაპარაკი (თხრობა ასე იწყება; „ქვემორე მოყვანილი ამბის ავტორმა, აფრედერიკ მემ, გაითვალისწინა რა ეროვნულ ლიტერატურაში ფანტასტიკური ჟანრის გამოვლენათა რეალური ნაკლებობა, გადაწყვიტა...“ და ა. შ.)[23].

ნაწარმოებში ავტორისეული კომენტარების გარდა, გვხვდება ვრცელი მსჯელობებიც მოცემული ნაწარმოების შექმნის შესახებ; რეფლექსია გვხვდება როგორც პროზაულ, ისე ლირიკულ ნაწარმოებებში, ხელოვნების სპეციფიკა გარდაუვლად მოითხოვს ავტორისეულ კომენტარს. ჯ. ფაილზის, რ. ბარტის, ა. რობ-გრიეს, რ. სიუკენისის, ფ. სოლერსის, ხ. კორტასარისა და მრავალი სხვა მწერლის ამა თუ იმ „პოსტმოდერნისტულ რომანში“ ასახულია არა მარტო მოვლენები და მათში მონაწილე პირები, არამედ გვხვდება ვრცელი მსჯელობაც მოცემული ნაწარმოების შექმნის შესახებ; თხრობის ქსოვილში თეორიული პასაჟების ჩართვისას პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის მწერლები ხშირად უშუალოდ აპელირებენ როლან ბარტის, ჟაკ დერიდას, მიშელ ფუკოს და პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის სხვა თეორეტიკოსების ავტორიტეტებისადმი; მათი შეხედულებით, შეუძლებელია „ახალ პირობებში“ „ძველებურად“, ე.ი. ტრადიციული რეალისტური მანერით წერა[48,201].

აღსანიშნავია, რომ „ავტორის ნიღაბი“, რომელიც ასახულია ნაწარმოებში, არის ეკლექტური, ფრაგმენტული, ზოგჯერ კი ქაოტური. როგორც ბ. წიფურია აღნიშნავს: „თუ მოდერნისტულ პროზაში ავტორისადმი ორიენტაცია გულისხმობდა შინაგანი პრობლემებით მოცული რეალური პიროვნების, მწერლისადმი ორიენტაციას, პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე პროზაულ ტექსტებში „ავტორი“ გახდა ისეთივე ფიქციური ფიგურა, როგორიც

პერსონაჟებია. მოდერნისტ ავტორთა პრიორიტეტულობა საკუთარ ქმნილებაში შესაძლოა დასრულდა იმით, რომ პოსტმოდერნისტ ავტორებს დარჩათ პრიორიტეტის იდეა, მაგრამ აღარ დარჩათ ტექსტში საკუთარ პრობლემებზე წრფელად საუბრის სურვილი. ავტორიც ისევე გახდა თამაშის მონაწილე, როგორც გმირი ან სიუჟეტი“[92,155].

ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი თვალში საცემი თავისებურება გახლავთ ინტერესის თანდათანობითი გადანაცვლება ტექსტიდან მეტატექსტისაკენ, რაც ბოლოს და ბოლოს მეტატექსტის მიერ ტექსტის თითქმის მთლიანად ჩანაცვლებით დაგვირგვინდა. მეტატექსტმა, რომელიც ნაკლებ თვალში საცემი, მარგინალური ლიტერატურული ხერხი იყო, ნელ-ნელა წინა პლანზე გადმოინაცვლა და ტექსტთან მიმართებით გაბატონებული პოზიცია დაიკავა და თუ თვალს გავადევნებთ მეტატექსტის განვითარების პროცესს ქართულ მწერლობაში, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ოდესღაც მარგინალური, ლამის შეუმჩნეველი ლიტერატურული ხერხი დღევანდელ ქართულ მწერლობაში ერთ-ერთ უმთავრეს მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებად მოგვევლინა. მისი მეშვეობით მხატვრულ ტექსტში ესეისტურ-თეორიული ნაკადი შეედინება, ხოლო ესეისტურობა კი, როგორც მართებულად აღნიშნავენ, არამარტო ლიტერატურულ ქმნილებათა, არამედ „საერთოდ დროების დამახასიათებელ ნიშნად იქცა“.

მოთხრობის სათაურის ქვეშ ავტორს მიუწერია „ფანტასტიკური მოთხრობა“, მაგრამ აქ თავიდანვე ჩანს, რომ ირონიასთან გვაქვს საქმე და არა „ჩვეულებრივ“ ფანტასტიკურ მოთხრობასთან, თავად ავტორი რამდენჯერმე უბრუნდება თავისი მოთხრობის ჟანრის საკითხს. დასაწყისშივე ვკითხულობთ: „აქ აფრედერიკ მეს ცოტათი მოგვიშიედა და გაახსენდა, ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ფანტასტიკური მოვლენებიც საჭირო როა, ხოლო დანიშნულება ესე დააკისრა ისეთ მარტივ და ამ შემთხვევაში უწყინარ საგანს, როგორიცაა სიგარეტი და, მაშინვე თამბაქოს ნაწარმი „კარმენ“ (ნამდვილი კარმენი აკი თამბაქოს ქარხანაში მუშაობდა ერთხანს, სანამ მოლიპულ გზას საბოლოოდ არ დაადგებოდა) გახსნა, ამო-

იღო ორი ღერი სიგარეტი, სამკუთხა ტაფაზე დადო, კარაქით შესწვა და მიირთვა კიდეც, რადგან ზემორემოტანილი ამბავი ცოტათი მწარე ღვარჭნილი გახლდათ"[40,106]. მე-15 თავშიც მიუთითებს: „აჰ, ფანტასტიკის ნება არ არის?! – ოთხი სამი თვე ისე გავიდა, როგორც რომ ვითომ არაფერი. ეს აქ ქალალდზე, თორემ ისე, სინამდვილეში, ჰეეე, ოოო..." მე-16 თავი კი შემდეგნაირად იწყება: „აშარო კარმენ, ხედავ, რარიგ მიავიწყდა ჩვენს აფრედერიკს, აფრედერიკ მეს, დაუძალებლად ამორჩეული ჟანრი? ცოტათი უნდა გავასწოროთ ეს ხარვეზი და სისულელეს ვთქომთ, მაგრამ მაინც ერთიოდ წუთით მომაპყარით თავაზიანი ყური – ლოკოკინა ხტის, სპილო დაფრინავს, ფლეიტას ობი მოსდებია, თევზი ყმუის და მგელი წინდას ქსოვს, ცოტათი, ვგონებ, რაღაც გასწორდა იმაში, არა? – ჟანრს ვგულისხმობ"[40,106].

ცხადი ხდება, აქ ფანტასტიკურ მოთხრობასთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ ავტორი ირონიულად, ხუმრობანარევი თვითშეფასებით აერთიანებს მთლიან „პროგრამას", აფრედერიკ მე კი წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის შემაკავშირებელ ფაქტორს, რომელიც ხან პერსონაჟთა გვერდით აღმოჩნდება, თითქოს უჩინმაჩინის ქუდი ეხუროს და სხვადასხვა ადგილიდან გვაწვდის მეტატექსტუალურ ცნობებს; ავტორი ცდილობს მოთხრობილს ნამდვილი ამბის დამაჯერებლობა მიანიჭოს. გურამ დოჩანაშვილი აღწერს გამოგონილ სამყაროში მოქმედ უცხო და ხელოვნური ხასიათის გმირებს, ამ ლიტერატურულ ხერხს „გაუცხოების ხერხი" უწოდა კრიტიკოსმა ე. ჯაველიძემ [97,134], ხოლო გ. ნოდიას მიაჩნია, რომ აქ ავტორი მიმართავს „გაუცნაურების ხერხს"[73,151].

ამ ტექსტის მინაწერი „ფანტასტიკური" შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც ერთ-ერთი პოსტმოდერნისტული ხერხი ჟანრის გაუცხოებისა. სინამდვილეში იგი სხვადასხვა სტილური მანერით, უფრო სწორად, სხვადასხვა სტილური მანერის პაროდირებით შესრულებული რამდენიმე ეპიზოდისაგან შედგება. ერთი მხატვრული ტექსტის ფარგლებში სხვადასხვა სტილური მანერის პაროდირება პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია, მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ~~ეკლექტიკურობა~~ ამაშიც

ვლინდება. გურამ დოჩანაშვილმა მოთხრობაში ავტორის ნიღაბთან ერთად პოსტმოდერნიზმის ეს ნიშან-თვისებაც გვიჩვენა.

მოთხრობაში „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ ძირითადად ორი სიუჟეტური ხაზია მოცემული: ბესამეს თავგადასავალი და აფრედერიკ მეს „ავტორის“ სახე, მისი ლირიკული მონოლოგი პროსპერ მერიმეს კარმენის შესახებ, რომელიც ნაწყვეტების სახითაა ჩართული ძირითად სიუჟეტურ ხაზში. ამ სიუჟეტური ხაზის შესახებაც არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა სამეცნიერო კრიტიკაში: ე. ჯაველიძე ამ მოთხრობას დასავლური ლიტერატურის მიბაძვით შექმნილ ნაწარმოებად მიიჩნევს. იგი ასეთ მხატვრულ ხერხს „აბსურდის ხელოვნებას“ უწოდებს[97,135]. მაგრამ, როგორც ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს, აბსურდული ხელოვნების წარმომადგენლები განსაკუთრებით უსვამდნენ ხაზს სამყაროს ქაოტურობას, ადამიანის სიცოცხლის უაზრობას, რასაც თვით კრიტიკოსი არ ეთანხმება, რადგან მიაჩნია, რომ „აბსურდის ხელოვნების წარმომადგენლები თავიანთი შემოქმედებით იმას კი არ ქადაგებენ მთელი სამყარო აბსურდია და არსებობა უაზროაო, ისინი მშვენივრად გრძნობენ რა არის ამქვეყნად აბსურდული და რა გონივრული; მხატვრული აბსურდით ისინი ცხოვრებისეულ აბსურდს ებრძვიან“[22,126], სწორედ ამიტომ, ვერ დავეთანხმებით ე. ჯაველიძის მოსაზრებას, გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობის შესახებ გამოთქმულს.

ერთ-ერთი მთავარი გმირი დაუსახელებელი, მაგრამ რეალურად არსებულია, ის თავად ავტორია, მკითხველისათვის „დე ფაქტოდ“ ნაწარმოების მსვლელობისას გაცნობიერებული, რომელსაც მკითხველი არასოდეს ავიწყდება, სულ მას ესაუბრება, ეთამაშება, აზრს ეკითხება და საკუთარი ჩანაფიქრის დასრულების პატივსაც მას ანდობს. ამდენად, ავტორი ყველაზე თავისუფალია თავისუფალ ადამიანთა შორის.

მოთხრობას აქვს შესავალი, სადაც თავიდანვე განსაზღვრულია აფრედერიკ მეს ადგილი და როლი ნაწარმოებში: „ქვემორე მოყვანილი ამბის ავტორმა, აფრედერიკ მე-მ, გაითვალისწინა რა ეროვნულ ლიტერატურაში ფანტასტიკური ჟანრის გამოვლინე-

ბათა რეალური ნაკლებობა, გადაწყვიტა, რადაც არ უნდა დაჯდომოდა, შეექმნა ძნელად მიმოსავლელი გზაზე დაფუძნებული ამ მიმართულების ნაწარმოები (იგივე: ქმნილება, ნიმუში, შედევრი, სისულელე) და აღაფრთოვანა იმ გარემოების გახსენებამ, ნებისმიერი ნაშრომის დასურათხატებას მხოლოდ სამი უბრალო რამ რომ სჭირდება – ქაღალდი, მელანი და შვინდისფერი კალმისტარი. ამ შემეცნებით გამხნევებულმა, გააპიპინა რა ლურჯი მელნით (შავი ვერ იშოვა) ზემორენახსენები ფერის კალამ-კალმისტარი, მაგიდას მიუჯდა და იქ აღმოაჩინა, რომ ამ უკანასკნელ ავეჯის სახეობასთან ერთად ამბის ხორცშესხმისათვის საჭიროა სკამიც და სინათლეცა და მხედველობაცა, აგრეთვე მარჯვენა ხელი, და სხეულის სხვა ათასი წვრილმანიც, დაწყებული თავით და დამთავრებული იმით, რითაც სკამზე უნდა დაჯდე, მაგრამ აფრედერიკ მეს ამაზე დიდად არ უნაღვლია – ახლომხედველი გახლდათ"[40,107].

ნაწარმოებში ავტორი აფრედერიკ მე-ს სახელით ესაუბრება მკითხველს, უფრო ხშირად კი – კარმენს. აფრედერიკ მე გვიყვება კარმენის შესახებ და ამ გზით მოთხრობაში „ფანტასტიკური მოვლენები" შემოაქვს. საუბრების დროს იგნორირებულია დროისა და სივრცის ელემენტები, თითქოს ეს ყველაფერი ხდება ერთდროულად და ყველგან, მაგრამ ეს სივრცე არის მასშტაბური, ღია, მრავალფეროვანი, თითქოს ლოგიკურიც და წარმოგვიდგება, როგორც დროსთან კავშირში მოაზრებული ერთიანი კონტინუუმი.

როგორც ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს: „ავტორის ნიღბის საქრესტომათიო ნიმუშს ქმნის გურამ დოჩანაშვილი მოთხრობაში „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები". აქ ორმაგ ნიღაბთან გვაქვს საქმე: ესეისტურ-თეორიული ჩანართების ავტორი ფორმალურად (გრამატიკულად) თითქოს სხვა პიროვნებაა და არა ამ მხატვრული ტექსტის შემოქმედი, რადგანაც ამ უკანასკნელზე ჩანართ-კომენტარებში მესამე პირშია საუბარი"[20,140].

როგორც აღვნიშნეთ, მოთხრობაში აფრედერიკ მე მუდმივად „ესაუბრება" პროსპერ მერიმეს მოთხრობის გმირს, კარმენს.

მოთხრობილია, თუ როგორ უყვარდა კარმენს ცეცხლთან თამაში, როგორ დაადგა მოლიპულ გზას, აჰყვა კონტრაბანდისტებს და აქვე ჩნდება მთავარი სიმბოლური სახე — თავისუფლება და სიყვარული. მწერალი კარმენის მხატვრულ სახეს განსაკუთრებულ სიმბოლურ დატვირთვას აძლევს, მასში აერთიანებს ზოგადად ხელოვნების დასაყრდენ ორ არსებით ნიშანს, რომლის გარეშე ნამდვილი ხელოვნების შექმნა შეუძლებელია. „თუმცა უწესრიგოდ, მაგრამ მგონი... იქნებ თავისუფალი იყავი, არა? — მიმართავს იგი კარმენს, — თუკი ასეა, თქვენ გრძნობდით როგორც თავად საკრავი, თანაც საკრავი უზენაესი, რადგან თუმცაღა მხოლოდ ორი, მაგრამ უნეტარესი ყოვლად სიმები შიშველ სხეულზე ტან-ტატანზე გაჭიმვოდათ და სიყვარული, და რადგან ყოველ საკრავში ეს ორი მცნებაა, აკი ვიძახი: „უზენაესია — ტანჯვით საწვდომი თავისუფლება და სიყვარული, ეს ორად-ორი უმაღლესი ამაღზევება საიდუმლოდ ძევს“[40,106].

მწერალი აღფრთოვანებულია კარმენის პერსონით: „დიადმა ხელმა ვრცელი მოთხრობა დაწერა შენზე, მაშინ, როდესაც რამდენ უბიწო ქალთა სქესის წარმომადგენელს შეცდომით დეპეშაც კი არ ღირსებია. ის კი არა და, გადასარევი ოპერაც კი შეგვითხზეს შენზე მაშინ, როდესაც რამდენ დადებით ოჯახის შვილს აბღავლებული სიმღერაც კი არა ღირსებია, რა ნახეს მაინც შენში ასეთი, მაგრამ მიყვარხარ, მტკივიხარ, კარმენ“[40,106].

კარმენის სახესთან დაკავშირებით ჩართული ეპიზოდების შესახებაც აზრთა სხვადასხვაობა წარმოიშვა კრიტიკოსთა შორის. ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ეს მეთოდი თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურიდან არის აღებული, რომ ამ გადამკვეთი „ლირიკული წიაღსვლის“ ძირითადი მიზანი ნაწარმოებში ალოგიკური, აბსურდული ელემენტის შემოტანაა; თითქოს ეს სიუჟეტური ხაზი კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ ხელოვნება და, საერთოდ, ცხოვრება აბსურდია და მეტი არაფერი. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ე. ჯაველიძის აზრით, მოთხრობის სტრუქტურაში ასეთი ხერხი „ყურით მოთრეულს ჰგავს და ხელოვნურ, ნაძალადევ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ჩვენ გვეჩვენება, რომ ამ მხატვრული

ელემენტის გამოჩენას ნაწარმოებში ხელი შეუწყო დასავლეთის ლიტერატურით ზედმეტად გატაცებამ"[97,143]. ამ ხერხს კრიტიკოსი „აბსურდის ხელოვნებას" უკავშირებს.

განსხვავებული მოსაზრება გააჩნია ლ. ბრეგაძეს, მისი აზრით: ვინც გურამ დოჩანაშვილს შემოქმედებას დაჰკვირვებია, ის უსათუოდ შეამჩნევდა მისი წერის მანერისთვის დამახასიათებელ ერთ თვისებას: „მასთან ძლიერია ესეისტური ნაკადი, რომელიც ორგანულად ერწყმის მხატვრულ ქსოვილს და სპეციფიკურ, ძალზე თანამედროვე ელფერს ანიჭებს ნაწარმოებს"[22,127]. კრიტიკოსს მიაჩნია, რომ სწორედ ჩართული ეპიზოდების სახით ვლინდება ეს ესეისტური ნაკადი; ამ მოთხრობაში მედიტაციები „კარმენის" თემებზე „უსისტემობას" კი არ ამკვიდრებს, არამედ, პირიქით, მხატვრული იდეის გამოკვეთას ემსახურება. კრიტიკოსი პარალელს ავლებს თავისუფლებისმოყვარე კარმენსა და რექსამჩეს ზედმეტად მორჩილ აღსაზრდელებს შორის; მას ავტორი „გაუცხოების" ანუ „გაუცნაურების" ხერხის ერთგულ მიმდევრად მიაჩნია, რომლის მიზანია ხელოვნების აღქმაში ემოციურად გონებისმიერ მომენტზე გადართვა, რათა მწერალმა მკითხველი დააფიქროს მისთვის მნიშვნელოვან პრობლემაზე[22,128].

გურამ დოჩანაშვილის მწერლურ პოზიციას „მორცხვ რომანტიზმად" აღიქვამს გ. ნოდია და აღნიშნავს, რომ ამ სიმორცხვეს განაპირობებს მწერლის გულუბრყვილო რწმენა მუდამ სიკეთის გამარჯვების შესახებ. დოჩანაშვილისეულ მხატვრულ ხერხს იგი „ექსპერიმენტული რომანტიკოსისთვის დამახასიათებელ ირონიულ-გაუჩვეულოების ხერხს" უწოდებს. „აფრედერიკ მე ტყუილად არ დაჰყვება ბესამე კაროს ყველგან. ამ ცოტათი უცნაური, სუბიექტური ახირების მქონე კაცის თვალით უნდა ნახოს ყოველივე და სწორედ ასე მოგვითხრობს; ავტორი – აფრედერიკ მე – ღმერთივით „ზემოდან" კი არ უყურებს ყოველივეს, არამედ სუბიექტური სიმპატიებისა და ანტიპათიების კაცია"[73,152].

მოთხრობის ერთ-ერთი სიუჟეტური ხაზია ბესამე კაროს ცხოვრება. მოქმედება ხდება ესპანელების კუთვნილ ტერიტორიაზე, ესპანელებში. იგი დაიბადა ანდალუზიაში, ღარიბი მწყემსის

ოჯახში. ბესამე კარო უკრავდა ფლეიტაზე დაობლების შემდეგ მწყემსავდა სხვის ფარას. ერთხელ მოხუცმა მუსიკოსმა მოუსმინა მას და თორმეტი წლის ბესამე კარო პროვინცია მურსიის ქალაქ ალკარასში წაიყვანა, სადაც იგი თეთრი კონსერვატორიის სტუდენტი გახდა. აღსანიშნავია მისი კონფლიქტი ისტორიის მასწავლებელთან — კარტუზო ბაბილონიასთან იმის გამო, რომ ბესამე ბეთჰოვენს უფრო აფასებს, ვიდრე ნაპოლეონს, რომლის ბრძანებითაც მისი პაპა ხიშტზე ააგეს, „ურჩობისთვის“ დასჯილი ბესამე კარო მოხვდება აღდგენით სამუშაოებზე, სადაც არის მზადება ვატერპოლოსთვის ისეთი ძალადობისმიერი მეთოდებით, რომლის ძირითადი მიზანია „გააძლიეროს“ და სულიერად ძირს დასცეს ადამიანი, დააკარგვინოს ყოველგვარი ადამიანური თვისება. ამის მისაღწევად ჟუსტინო რექსაჩეს შემუშავებული აქვს ორიგინალური მეთოდები.

ცხადია, რომ მოთხრობაში მოთხრობილი ამბავი ცხოვრებისეულ რეალობას არ წარმოადგენს, მაგრამ გურამ დოჩანაშვილის ამ ნაწარმოებში მკითხველს შეუძლია არაერთი საყურადღებო ქვეტექსტი ამოიკითხოს და იგი ფილოსოფიურ-ზნეობრივ ასპექტში დაინახოს; რექსაჩე თავის აღსადგენლებს ერთ ვიწრო საკანში ჩაყრის, თავზე ვირთხებს აყრის, აღსადგენლები ერთმანეთს აწყდებიან, ერთმანეთს თავ-პირს აკაწრავენ. ასეთი „წვრთნის“ შემდეგ მოხდება ბესამეს უჩეულო გარდაქმნა, თუკი იგი მანამდე მოცარტის მუსიკის მოსმენაზე ოცნებობდა, ახლა აღარაფრად აგდებს. ვარჯიშებმა ბესამეს თანდათან ადამიანური სახე დააკარგვინა. მწვრთნელი რექსაჩეს აზრით: „დაუნდობელნი უნდა იყვნეთ, ჩემო კარგებო, სხვას თუ დაინდობ, ის არ დაგინდობს და ის არ სჯობს, რომ შენ არ დაინდო, შოშიებო, ჰა?! ვატერპოლოში ამხანაგობა ვის გაუგია, დაუნდობელი უნდა იყვნეთ, თვით ცხოვრებაა ვატერპოლო, თვითონ ცხოვრება და ყოველი მოქალაქის მთავარი მიზანი ისაა, რომ ცხოვრებაში გამარჯვებული გამოვიდეს. გამარჯვებული კი ისე ვერ გამოხვალ, სხვას თუ არ დაამარცხებ და სხვა რომ დაამარცხო, ამისათვის ათასნაირი ხერხი და ხრიკია საჭირო და ამეებს კი ვატერპოლოზე უკეთესად ვერაფერი შეგას-

წაელით, გვრიტნო“[40,132]. რექსაჩეს აღსადგენლები თანდათან უფრო მხეცდებიან და დაუნდობლები ხდებიან; ობოლმა ბესამემ ვერ შეძლო რექსაჩესათვის ქრთამი მიეცა, ამიტომ ყველაზე უარეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა, თავდაცვის ინსტიქტმა იგი მხეცივით დაუნდობელი გახადა. ბესამე დარწმუნდა, რომ არ დაჩაგრულიყო, უნდა ჰქონოდა: „რისხვანარევი ღონიერება, ძალა, სიძულვილი და, რაც მთავარია, სითვალთმაქცე“[40,133]. თუმცა, ვარჯიშმა შედეგი გამოიღო, ბესამე პოპულარული წყალბურთელიც გახდა, ცხადია, რომ ეპოქაში სადაც პატივს არ სცემენ ჭეშმარიტ იდეალებს, ხელოვნებაზე მეტად ძალაზე და რისხვაზე დამყარებული თამაშობები ფასდება. გამდიდრებული ბესამე დაუნდობელ მხეცად იქცევა, მან თავისი პირველი სიყვარული რამონა, ნადირივით ამოიდო იღლიაში და ტყეში წაათრია. მისი საქციელიდან აშკარაა საოცარი გარდატეხა. მწერალმა გვიჩვენა სამყაროს ზემოქმედება ადამიანზე, თუ როგორ შეიძლება გარესამყარომ შეცვალოს ადამიანი და აქციოს სრულიად სხვა პიროვნებად, რომელსაც განსხვავებული ღირებულებები გააჩნია.

ისევ მოხუცი მუსიკოსი გამოჩნდება ბესამეს ცხოვრებაში, რომელიც მას კვლავ ადამიანურ სახეს დაუბრუნებს, ძლიერად იმოქმედებს ნამოწაფარზე. სიმბოლურია მოთხრობის ფინალი: მოძღვარი ბესამეს ბინძურ გომურში შეიყვანს, მუხლამდე უწმინდურობაში ჩააყენებს, ხელში ფლეიტას დააჭერინებს და აამბორებინებს. თუკი გარესამყაროს ზემოქმედებით ბესამემ ადამიანობა დაკარგა, სწორედ ამ ზემოქმედებითვე დაიბრუნა თავისი სახე. სიბნელეში ჩაფლული, კაცთმოყვარეობადაკარგული, დაუნდობელ მხეცად გადაქცეული, ხელოვნების წყალობით, მასთან ზიარებით იბრუნებს პირვანდელ, თავის დაკარგულ სახეს. მწერალი გვიხატავს თუ რა შეიძლება „ნამდვილ აღდგენით სამუშაოდ“ იქცეს ბესამესნაირი განსაცდელგამოვლილი ადამიანისათვის.

ბესამე სოფელში ბრუნდება. „ისევ ობოლს, მიწაზე ფეხშიშველად მდგარს და ფლეიტით ღამის მაკეთილშობილებელს, არ აწვალებდა ბევრი ჩვენთაგანისათვის ისეთი უნდო კითხვა: „რატომ ვარ... რისთვის?“ — ღამის ლებანში თითქოს კენტად

იჯდა ბესამე გარემოსილი ფლეიტის მწუხრით. და ეს, სწორედ ეს გახლდათ ნამდვილი აღდგენითი სამუშაოები, ქვეყანასა და მისი ჯინჭველეთზე მჩატე ფლეიტით მიმოფენილი თავისუფლება და სიყვარული"[40,134]. ხელოვნების წყალობით აღსდგა ბესამეს სულში სიყვარული და თავისუფლება. მოთხრობის დასასრულს კი ავტორი უკანასკნელი აკორდივით სვამს ბოლო წინადადებას: „ხოლო სივრცეში არაფერი არ იკარგება, ეჰ!" ავტორი ხაზს უსვამს ყოფიერებაში მიზეზ-შედეგობრივ მიმართულებათა პრიმატის შესახებ თავის მოსაზრებას.

მოთხრობის დასასრულს გ. ნოდია „მწერლის ნაკლად" თვლის: „ასეთი დასასრული მხოლოდ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მწერალი ვერაფრით ეგუება ბოროტების გამარჯვებას სიკეთეზე, თუნდაც ამას მერე შექმნილი სამყაროს ლოგიკა მოითხოვდეს. ეს, რა თქმა უნდა, არსებითი ნაკლია მწერლისა. ის, რაც დამაჯერებელია, როგორც გმირის მსოფლშეგრძნება (იგულისხმება სიკეთის გამარჯვების გულუბრყვილო რწმენა), არ ეპატიება მწერალს, რომელიც თავის ნაშრომის მიმართ ღმერთია და სისუსტე არ შეშვენის"[97,136]. მსგავს მოსაზრებას ავითარებს ე. ჯაველიძეც[73,152]. თუმცა კრიტიკოსებს ვერ დავეთანხმებით. მოთხრობიდან „ვატერ(პრ)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები" ნათლად ჩანს, რომ ავტორი კარგად ხედავს ადამიანის ცხოვრების რთულ და მძიმე გზას, მაგრამ მთლიანად სამყარო მისაღებია მისთვის თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. ავტორი აღწერს გზას ბოროტებიდან სიკეთისაკენ, რომელიც ამ უკანასკნელის გამარჯვებით მთავრდება ორი ძირითადი დებულების, თავისუფლებისა და სიყვარულის გავლენით.

თავისუფლებისა და სიყვარულის გამოხატვის გარდა, ნაწარმოებში მნიშვნელოვანია ხელოვნებისა და ცხოვრებისეული სისასტიკის, შემოქმედებისა და ძალაუფლების მქონე ადამიანის დაპირისპირება, ამ ორი ძალის ზემოქმედება ადამიანზე.

აღსანიშნავია, რომ ავტორი ხშირად მიმართავს ქვეტექსტებს, ალეგორიულად ამათრახებს სახელმწიფო მმართველობის სისტემას, რომელიც ცდილობს სასტიკი სამხედრო ძალით, უხე-

ში ფიზიკური ძალით ადამიანზე უდიდესი ზემოქმედების მოხდენას, იწვევს მის გონებრივ, სულიერ გარდაქმნას; პოლიტიკური ძალის სიმბოლოდ ავტორმა წარმოგვიდგინა ნაპოლეონი და მის საპირისპიროდ, შემოქმედი, სულიერი სრულყოფილება – ბეთჰოვენი. მწერალი მათ დაპირისპირებას განზოგადებულად წარმოგვიდგენს.

ამდენად, ავტორი ამხელს უსამართლობას, დაუნდობლობის კანონს, გმობს აგრესიას, ძალადობას და ამას ნაპოლეონის სახით წარმოგვიდგენს; მეორე მხარეს არის ბეთჰოვენი – სიკეთისა და ამაღლებულობის გავლენის მქონე შემოქმედი, რომლის სახეშიც ასევე აგრესიის სახეცვლილ ფორმას ხედავენ (ლ. ბრეგაძე, გ. ნოდია). ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს: „პრინციპში ბეთჰოვენიც აგრესორია, ოღონდ ბეთჰოვენის აგრესია სახეცვლილი, კულტივირებული აგრესიაა. მთავარი გმირის, ბესამე კაროს მეტამორფოზის აზრიც ის არის, რომ ადამიანმა უნდა მოახდინოს აგრესიულ სწრაფვათა ~~სუბლიმაცია;~~ ცივილიზაციის ისტორია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც აგრესიის უხეში ფორმირებიდან აგრესიის გამოვლენის ~~სუბლიმირებულ~~ ფორმებზე გადასვლის პრინციპი“[22,128]. ამდენად, კრიტიკოსი გამოყოფს ორ ძირითად აგრესიას: ძალადობრივს (ნაპოლეონის) და ~~სუბლიმირებულს~~ (ბეთჰოვენის), ადამიანის ბუნება კი ისეთია, მასშია აუცილებლად უნდა იყოს ან ერთი, ან მეორე.

გურამ დოჩანაშვილი ორიგინალური წერის მანერით გამორჩეული მწერალია; მისი მოთხრობა „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ გროტესკული ხასიათისაა და ერთდროულად ტრაგიკომიკური განწყობილებით არის დაწერილი. გმირთა უცხო სახელები, გრამატიკული ფორმების უგულებელყოფა, „გაუცნაურება“ თუ „გაუცხოება“, „ჩართული სიუჟეტი“, „ესეისტური ნაკადი“ საკუთარ სიმართლეში მკითხველის დარწმუნების მიზანს ემსახურება.

„გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობათა უმეტესობა მკვეთრად გამოხატული ტენდენციებით ხასიათდება. ეს ტერმინი პრაქტიკულ-~~ობიექტურია~~ და ამაღლებულ-იდეალური სამყაროების და-

პირისპირებაში იხატება. ავტორი მიკერძოებული, სუბიექტური პოზიციიდან აკრიტიკებს პრაქტიციზმის სამყაროს, ოღონდ ამ პოზიციას იუმორის, გროტესკის საფარველში ხვევს"[14,20], – აღნიშნავს გ. ბენიძე.

„კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა". მოთხრობაში „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა", ავტორმა ხელოვნების ძალის, მისი ზემოქმედების უნარის, ადამიანების სულიერი განცდების, მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პროცესს რეალური ყოფა დაუპირისპირა. ფოტოფირი უმნიშვნელო თუ დაფარულ გრძნობებსაც კი აფიქსირებს და იმის აღნიშვნაც არ ძნელდება, რომ შემეცნება, სულიერი განწყობა და დამოკიდებულება ქმნის ადამიანის ცხოვრების არსს. ადამიანის ცხოვნება მხოლოდ ცხოველურ ინსტინქტებზე დამოკიდებული კი არ უნდა იყოს, არამედ იმ მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, რომელიც მხოლოდ შემეცნებით, ძირითადი ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული საკითხების წვდომით მიიღწევა.

თავად ავტორი, გურამ დოჩანაშვილი ხელოვნებაზე საუბრისას აღნიშნავს: „ხელოვნებას უდიდესი მადლი აქვს – ერთმა ჭკვიანმა კაცმა თქვა, ძნელი სათქმელია მეორე მსოფლიო ომის დროს რამ უფრო გაამარჯვებინა საბჭოთა კავშირსო: იარაღმა „კატიუშამ" თუ სიმღერა „კატიუშამ"?! სწორედ ამაშია ხელოვნების მადლი და წყალობა... საერთოდაც კი, ხელოვნების მიზანი ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ გახადოს ადამიანი უკეთესი, ვიდრე არის"[41,26-27]. რამდენად გახადა უკეთესი ცოდნის წვდომის ძალამ, ხელოვნების სიყვარულმა ნაწარმოების მოქმედი გმირები? მოთხრობის ბოლოს მინაწერი ერთი სიტყვა: „ჩამომალაბორანტეს", სწორედ ის ირონიული განწყობა და გრძნობაა, რომელიც გვიპყრობს მოთხრობის კითხვისას ნაწარმოების პერსონაჟების მიმართ.

ყველაფერი დაიწყო იმით, რომ ხელმძღვანელმა დაიბარა ნაწარმოების გმირი და ნაშრომში ქალაქის ტიპის დასახლებაში მცხოვრებ მუშა-მოსამსახურეთა ყოველდღიური საქციელის იმ ასპექტებისა და კანონზომიერებების ასახვა მოსთხოვა, რომ-

ლებიც განსაზღვრავენ ადამიანთა დამოკიდებულებას ცხოვრების პირობებისადმი. ძირითადი საკითხი: „ერთის მხრივ, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, და ამასთანავე თანამედროვე ეტაპზე ყოფა-ცხოვრებითი მოვლენების სრულყოფა... უნდა შეისწავლოთ ყოველდღიური წარმოების გარეთა საქციელი და მისი დამოკიდებულება ცხოვრებისეული პირობებისაგან და უნდა შემოვიფარგლოთ გარკვეული პროფესიის ადამიანების კონკრეტიზირებით, ხოლო პროფესიის არჩევა თქვენთვის მომინდია"[40,143], – იყო ხელმძღვანელის მოთხოვნა.

თითქოს საკამათო და განსაკუთრებული აქ არაფერია; მიმდინარეობს ჩვეულებრივი საუბარი და მუშაობის პროცესი, მაგრამ ერთ-ერთი რესპოდენტი, კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა, სრულიად ცვლის ნაწარმოების იდეას და აზრს.

ნაწარმოების გმირის ინტერესმა, გაეცნო ისეთი პროფესიის ხალხი, რომლებიც მუდამ ერთსა და იმავე დროს იწყებენ და ამთავრებენ ერთი და იგივე სამუშაოს, ფოტოგრაფიამდე და ფოტოგრაფებამდე მიგვიყვანეს. ისინი „უმთავრესად ხალისიანი, მოლაპარაკე ხალხია, და თმადავარცხნილი მუშტრის მოლოდინში დროც საკმარისი აქვთ, ანკეტა რომ საფუძვლიანად შეივსოს. ამასთანავე ისინი რეალურად უყურებენ ცხოვრებას, ყოველივეს ზუსტად მაფიქსირებელი ფოტოობიექტივის საშუალებით"[40,145]. მაგრამ ინტერვიუერმა სწორედ იქ იპოვა სირთულე, სადაც არ ელოდა. ფოტოგრაფმა შეცვალა მისი მუშაობის სტილიც და ადვილად დაწყებული საქმეც გაართულა. მათ დიალოგში იკვეთება პოსტმოდერნისტული პროზისთვის დამახასიათებელი ციტატურობა თუ ციტაცია, რეალურობა და ირეალურობა.

ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე გასდევს ცნობილი მწერლების ნაწარმოების გმირებისა და, საერთოდ, მწერლების შედარება და დახასიათება, ხოლო აურელიანო-სქელს კი რესპოდენტმა ინტერვიუერი შეადარა და სწორედ ასე მოიხსენიებდა მას მთელი საუბრის მანძილზე. წარმოუდგენელი იყო რესპოდენტის გაკვირვება, როცა გაიგო, რომ არც ანსელმოიანის რომანზე, არც ლიოსას, არც მარიო ვარგასის, არც კორტასარის ნაწარმოებები

არ წაუკითხავს:

„- ბედნიერი კაცი ყოფილხართ!

- რატომ?

- რატომ და წინ ისეთი დიდი ბედნიერება გელით, მე კი ეს ბედნიერება უკვე განვლილი მაქვს. ეჰ...

- რა ბედნიერება?

- პირველად წაკითხვის“[40,150].

კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა – ვასიკო კეჟერაძეა. დაბადების წელი – ათას ცხრაას ოცდაცხრა, პროფესია – მხატვრული ფოტოგრაფი და ნაწარმოების საკვანძო ფრაზა:

„- მე ძალიან მიყვარს ლიტერატურა... მიუხედავად იმისა, რომ მე არ გამაჩნია ცენტრალური გათბობა, მე მაინცა მაქვს ძალიან კარგი პირობები, თუ გნებავთ კომუნალური უწოდეთ და რაც გინდათ, სხვა... მაქვს წიგნების ორი უზარმაზარი კარადა, თაროები, მოხერხებული სავარძელი და ტორშერი - მხარს ზემოთ, ნათურა“[40,152].

ნაწარმოებში ჩანს არანაკლებ საინტერესო პიროვნება – კლიმი, ახალგაზრდა, თვრამეტი-ოცი წლის, გვერდზე გადავარცხნილი თმით, წარმოუდგენლად დაბალი და ცქვიტი, რესპოდენტმა თქვა: „ეს ჩემი თანაშემწეა, კლიმი“. საუბარია ფოტოფირზე აღბეჭდილი ადამიანების დაფარულ სულიერ განწყობაზე: „ვსაუბრობდით, და რაღაც ხსნარში ჩაგდებულ ქათქათა ფოტოქაღალდზე ვიღაცის წარბი ამოიზნიქებოდა. მერე ტუჩები, თვალები, თმა, „იბადებიან, იხუმრა რესპოდენტმა, ხანდახან ისეთი საინტერესო პერსონაჟი შემხვდება, მაპატიეთ, მაგრამ, აი, თქვენსავით, აჰ, როგორ ჰგავხართ აურელიანოს, ოლონდ გასქელებამდე, თამაზი ჩემო, როგორ, აი, ეს კი, მაგალითად, - პინცეტი დაადო რომელიღაც ახალშობილს, უწყინარი კაცი უნდა იყოს, თქვენ წარმოიდგინეთ, არიან ბოროტებიც, და გაბღენძილს რა გამოლევს, გვხვდებიან სათნოებიც, გამოვდივარ თუ არა კრებებზე? არა, არა, ჯერ ეგ ერთი, ფოტოგრაფებს იშვიათად გვიწვევენ კრებებზე, და გინდაც ყოველდღე გექონდეს, მაინც არ გამოვალ

სიტყვით არ შემიძლია ერთნაირად მივმართო სხვადასხვა განათლებისა და ხასიათის ადამიანებს, როგორ შეიძლება მიმართო ორ კაცს ერთნაირად, მაშინ, როდესაც ერთს წაკითხული არა აქვს... რომელიმე დიდი მწერალი დაასახელე, კლიმ... ჰო, აი თუ ერთს არ წაუკითხავს სტენდალი, მეორეს კი გადაბულბულებული აქვს, განა შეიძლება ამ ორ კაცს ერთი და იგივე სიტყვებით მიმართო? ახლა ეს ფირი დავბეჭდოთ, კლიმ... ეს რა თვითკმაყოფილი გამომეტყველება აქვს, წარმოუდგენელია, ნედლ სურათს დასცქერის, ახლა, ამ კაცის რა უნდა ირწმუნო, ნეტავ ვინაა, ან როგორ იქცევა სამსახურში, ოჯახში, ეს სურათი ერთხელაც დაბეჭდე, კლიმ, კაბინეტში ჩამოვკიდოთ, თვალნათლივ ადგილას - მაგის შემხედვარე, ყველა მიხვდება, თვითკმაყოფილება როგორი ცუდია"[40].

რესპოდენტისა და კლიმის თვალთახედვით ხელმძღვანელი ზედგამოჭრილი ჯანჯაკომო სემინარიოა, ბეტანკურიანის რომანიდან, რომელიც არც ინტერვიუერს და არც ხელმძღვანელს არ წაუკითხავთ, ,,არც ლაოსა, მარიო ვარგასი და კორტასარი", მაგრამ წინ ელოდება ისეთი დიდი სიამოვნება, როგორიც პირველად წაკითხვაა.

კითხვაზე, მისი ნება-სურვილით როგორ მოაწყობდა ცხოვრებას, ინტერვიუერი პასუხობს: ,,როგორ მოვაწყობდი?.. როგორ და მთელ ქალაქს კარცერებით მოვფენდი" ეს იქნებოდა კარცერი-ლუქსი, წიგნებიანი თაროებით საცხე, რბილი, მოხერხებული სავარძლით, კოხტა მაგიდაზე ნათურა სოკოთი, ეს იქნებოდა კარცერი ოცნება ყოველი წიგნის მოყვარულთათვის, რას იზამ, ყველას არ შეუძლია ბიბლიოთეკაში კითხვა, და ვინც თავისი ფეხით შევა ჩემს მიერ შემოღებულ მოწყობილობაში, მაშინ ეს ოთახი იქნება უბრალოდ - ლუქსი, მრავალთათვის კი კარცერი-ლუქსი... აი, სწორედ აქედან უნდა დამეწყო მე და ჩემნაირები, ეე, ჩემნაირები ეს იქნებოდა უთვალავი კლიმი, ქუჩა-ქუჩა ვივლიდით, აი, ვთქვათ, მივდივართ... მივდივართ, ავიარეთ, ჩავიარეთ, კედელს ორი ჯეელი მიყუდებია, დგანან, მასლაათობენ, იფურთხებიან, დგანან, არსად არ აპირებენ წასვლას, ფეხებზე ჰკიდიათ,

რომელი საათია, რა დროა, ღამეა თუ შუადღე, დგანან, გოგოებს ეანგლებიან. წაუსტვენენ. წაულიღინებენ, ხანდახან ერთმანეთს გაეხუმრებიან თავისებურად პანღურს ამოარტყამენ ერთურთს, იკრიჭებიან და სწორედ ამ დროს მე და ჩემნაირები ტაც! ხელს ვსტაცებთ და ზემოაღწერილ კარცერში მიგვყავს... ძალის-ძალათი... შესაძლოა, ხელის ამოტრიალებაც კი დაგვჭირდეს. იცით რა, გეთაყვათ, ზოგს მშობლების ზემოქმედებისა სჯერა, ზოგს სკოლის, ზოგს ორგანიზაციის, სხვას უჯრედისა, ზოგს ცემა-ტყეპისა და კიდევ რა ვიცი რისა აღარ, მაგრამ, ჩემის აზრით, ეს ჩემი ლუქსი, აჰ, უბადლოა დგას ჩვენი ჯეელი, რაღა თქმა უნდა, ცალკე ვათავსებთ, ამ ჩვენს კარცერში, ჭერში შტერივით იყურება, ფანჯარაზე გისოსებია აკრული, კარიც, რასაკვირველია, დახშულია, გარეთ რომელიმე რომელიმე კლიმი დარაჯობს, სკამზე ჩამომჯდარი, მუხლებზე წიგნით, ჩვენი ჯეელი კი უყურებს მაგიდას, სკამსა და... კარადა-თაროებს, მაგრამ ჯერჯერობით არაფერი. მიდის ქათქათა საწოლთან, წვება, იყურება, იყურება, თვალი უშტერდება და იძინებს. მშობლები, რა თქმა უნდა, გაფრთხილებულნი არიან, „ნუ გეშინიათ, ქალბატონო, თქვენი შვილი კარცერ-ლუქსშია“, „კი ბატონო, კი, ოღონდ ეგ ქუჩა-ქუჩა წანწალს გადაეჩვიოს და...“ ჯეელი იღვიძებს, უყურებს ჭერს, შია... რა მოგართვათ, ეკითხება გარედან რომელიმე კლიმი, ჩაი, რძე, კაკაო... კაკაო იყოს, ამბობს ჯეელი, რატომ დამიჭირეთ... მაგრამ რომელიმე კლიმი ამ შეკითხვაზე არა პასუხობს, სულ სხვა რამეს ეუბნება



რამდენი კოვზი შაქარი გნებავთ? ოთხი, ამბობს ჯეელი, რატომ დამიჭირეთ, რომელიმე კლიმი კი ყველი რომელი გიყვართ, გუდის, იმერული თუ სულგუნი? სულგუნი, რატომ დამიჭირეთ... რომელიმე კლიმი კი საუზმეს უმძრახად აწვდის, ჯე-

ელი საუზმობს, პურზე კარაქს უსვამს, კვერცხს ნაჭუჭს აცლის, ცოტათი ერთობა, სიგარეტი ნებავს? კი ბატონო, სიამოვნებით, „მზიური“, „კოლხიდა“, „ლუქსი“. მაგრამ სხვა რამ გასართობი?

აჰ, არა, არა, აპაპაპაპა არავითარი რადიო, ტელევიზორი, ტელეფონი, ჩვენი ოთახი მხოლოდ ლუქსი კი არა, კარცერიცაა ცოტათი... ჩვენი ჯელელი კი აბოლებს და ჭერში იყურება... ჭერი კი ანბანითაა მოხატული ა, ბ, გ, დ, ე... ხომ კარგი აზრია, კლიმ?

კლიმი რას იტყვის - რა თქმა უნდა, „შესანიშნავიაო“ - ამბობს.

- მერე მოდის სადილობის დროც... პირველი თავი, მეორე, მესამე, სალათა როგორი გნებავთ, ზეთით, ძმრიანი თუ უძმრო, რატომ დამიჭირეთ, ა! არაა შენი საქმე რომელიმე კლიმი და აქ თუ ღრიალი და ხელ-ფეხის ქნევა ატეხა, უნდა უთხრათ: „თუთ!..“ - და ისადილებს. მერე ისევ ახედავს ჭერს, ჭერზე - ანბანია, და ამ დროს ნებისმიერი კლიმი დაუდევრად ეტყვის - თუ გინდა გადაფურცლე რამე, აი იქ კარადაში, წიგნებია... გამოაღებს, ჯერ საბავშვო წიგნები იქნება, დიდასოებიანი, ნახატებიანი, „თხა და გიგო“, „მელია და მწყერჩიტა“, ვთქვათ... და თუ თავისი ნებასურვილით გადაიკითხავს, ხომ კარგი და თუ კითხვას გულს ვერ დაუდებს, რომელიმე კლიმი კატეგორიულად ეტყვის: „იქამდე არ გაგანთავისუფლებთ, სანამ კარადაში მოთავსეულ წიგნებს არ წაიკითხავთ“[40].

ლიტერატურის შერჩევის საკუთარი მეთოდიც აქვს ვასილ კეჟერაძეს, ჯერ ჟიულ ვერნით დაწყება, მერე „სამი მუშკეტერი“, მარკ ტვენი, ო ჰენრი, მერე წამოვიდოდნენ უფრო სერიოზული მწერლები, ჯეკ ლონდონი, ჰიუგოს პროზაც, რომანტიულს რომ ეძახიან, სწორედ ისაა და თან ოდნავ ძნელი წასაკითხი, მერე კი ცოტას ამოვასუნთქებდი, „უთავო მხედარი“, „აივენგო“, მერე კი მერიმე, ჩეხოვი, მოპასანი, ტოლსტოი... და ამ ლიტერატურული განათლების მკითხველისგან გამოვა რომელიმე „კლიმი“, მისგან კი მივილებთ ადამიანს, ვისაც ძლიერ უყვარს ლიტერატურა.

„- იყო მკითხველი, ეს თავისთავად სასწაულია, მკითხველი

ეს სწორედ ისაა, ვისაც შეგიძლია ისედაც ვიწრო საძილე ტომარაში შეყვარებულებს შორის იწვე და სულაც არ იყო ზედმეტი, ეს სასწაულია და მეტსაც გეტყვით, ზედმეტი კი არა, აუცილებელი ხარ, რადგან ავტორმა ასე ინება"[40].

მნიშვნელოვანი მონაკვეთია ნაწარმოებში ეპიზოდი, სადაც ინტერვიუერი პიროვნების თავისუფლებაზე საუბრობს:

„- არის რაღაც საერთო ღვინის სმასა და კითხვას შორის, მე მგონი ის, რომ ორივეს ეგრეთ წოდებული პიროვნების თავისუფლებასთან მივყავართ, ოღონდ ერთი მიშვებული, აგდებული და ულამაზო თავისუფლებაა, უპასუხისმგებლობით გამოწვეული, მეორე კი - შემართებული, გამოცდილი და ყოველის-შემძლე, ამამაღლებელი"... – აქვე ჩნდება შედარება დიდსა და სუსტ მწერლებს შორის, კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა აღნიშნავს, – „ რაღა თქმა უნდა, არიან სუსტები, თავ-თავიანთი უსიცოცხლო, უცხვირპირო პერსონაჟებით, რომლებიც ისევე ზედმეტნი და არაფრისმაქნისნი არიან ჩვენთვის, როგორც... რაიმე ახირებული შედარება, კლიმ... ოო, შენ რა გითხარი - ზედმეტნი, როგორც ჭეშმარიტი ვაჟკაცისათვის ცუდი გინეკოლოგი... რასაკვირველია, როგორც ყველგან, მწერლებშიაც გვხვდებიან სპეკულანტები, ადვილ და მომგებიან, კარგბეწვიან ნადირთა მხოცველნი, როგორიცაა სხვა, და სხვა, მაგრამ თუ ნამდვილი მკითხველი ხარ, მშვენივრად მიხვდები, რომელია უფრო ძნელი და რომელი - მომგებიანი, ადვილი თემა, რადგან არსებობს მწერალი ვაჟკაცი, რაღაცნაირად დინჯად თავზეხელაღებული, ეს უცნაური მომთვინიერებელი, რომელიც ლომს ხახაში თავს უყოფს, და აგერ, სხვა მომთვინიერებლებიც - რგოლში ახტუნებს პატარა, ჩახუჭუჭებულ, ყელბაფთიან ძაღლებს, და არიან სხვა, ჭეშმარიტი მომთვინიერებლებიც მგლის გახედნა, უბრალოდ, შეუძლებელია, და ისიც საქმეა, მგელს პატარა ხნით კუდზე სტაცო ხელი, ვიდრე ლომს ხახაში თავი შეუყო და მერე რა, მგელს შეჭიდებული კაცი ხანდახან ჩამოფლეთილი, მათხოვარივით ჩამოძენძილი და გაძევებულიც რომ ყოფილა და ძაღლის გამწვრთნელებს კი მამაც ჰუსართა ბრჭყვიალა ტანსაცმელი აც-

ვიათ ხოლმე, და თუ მწერლის ჩემეული იდეალიც გაინტერესებთ, გეტყვით, რომ ესაა მგელზე ამხედრებული ამაყი გლახა, არწივით მხარზე - ისიც არ იწვრთნებაო, ამბობენ... და ბოლოს, მარტივად და გასაგებად გეტყვით, რომ დიდი მწერალი ისაა, ვინც დიდ ნაწარმოებს წერს"[40].

ნაწარმოებში საუბარია არა მარტო მწერლობაზე, მწერლებზე და ნაწარმოებებზე, არამედ ფოტოგრაფიაც, რადგანაც, როგორც თავად აღნიშნავს: „მე ლიტერატურათმცოდნე კი არა ვარ, არამედ ფოტოგრაფი, და მაგ რიხით დასახელებულ გვარებს ფოტოგრაფიის კორიფეთა ჩამოთვლით გაგიბათილებთ: რა გსმენიათ, მაგალითად, დიდ ლუი დაგერზე, ანდა რას მეტყვით კარლ ცეისისა და იოფისის მიღწევებზე, რა კავშირია, თუ იცით, ფოტოგრაფიასა და პოლიგრაფიას შორის და აბა, ერნსტ ლეიტცმა რა გამოიგონა? როგორი ყოვნით უნდა გადაიღოთ სურათი თუნდაც აი, ასეთ ამინდში და მაქს ალპერტზე რა აზრის ბრძანდებით? ანდა როდჩენკოს, მიკულინისა და ოცუპის რომელი ნამუშევრები მოგწონთ... – და თავადაც დანაღვლიანებული განაგრძობს, – ჩემი კარცერ-ლუქსების რეალობისა მაინცდამაინც არა მჯერა"[40].

ნაწარმოების თვალთახედვის გარეშე არ რჩება პოეზიაც, რადგანადაც, როგორც ინტერვიუერი აღნიშნავს: „ჩვენი პაწია საქართველო მსოფლიოს პოეზიურ რუკაზე ერთ-ერთი დიდი, ძლევამოსილი სახელმწიფოა"...

საუბრის ბოლოს შეურაცხყოფილი ხელმძღვანელი დგება, ხოლო ვასიკო შეუვალია და ირონიულად ჟღერს მისი სიტყვები: „თქვენი ჭირიმეთ, მაშინ სურათი მაინც გადაიღეთ, ეს ჩემი კოლექციისათვის საუკუნის სურათი იქნება აურელიანო-სქელი გასქელებამდე და პოლკოვნიკი ჯანჯაკომო სემინარიო - ერთად!" ფოტოგრაფის კოლექციას კიდევ ერთი პატივმოყვარე ადამიანის სურათი ემატება და თითქოს ტექსტებში მიმალულა ფრაზები: ასეთია ცხოვრება; უამრავი განსხვავებული სულისკვეთების ადამიანი არსებობს, რომელთა სულიერი განწყობა ეხმიანება დროის სვლასა და განწყობილებას; მარადიული ღირებულებები კი არ იცვლება.

ამრიგად, გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედება უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანია მეოცე საუკუნის ქართული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ისტორიის შესწავლის გზაზე. პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია ავტორის სახე, აქ შეიძლება არ მყარდებოდეს კომუნიკაცია თითქმის არც ერთი თხრობის დონეზე – პერსონაჟთა შორის, ტექსტსა და მკითხველს შორის, რეალურ ავტორსა და მკითხველს შორის – ერთადერთი წყვილი, რომლის თანხმობაც ეჭქვეშ არ არის დაყენებული, ეს არის ავტორის ნიღაბი და მკითხველი; ხოლო მოთხრობა „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“, ორმაგი კოდირების, ინტერტექსტუალობის, ინტერტექსტის გამოხატულებას წარმოადგენს.

პოსტმოდერნული განწყობა გასდევს გურამ დოჩანაშვილის მთელ შემოქმედებას, სადაც აშკარად ვხედავთ პუსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშან-თვისებებს:

1) ავტორის ნიღაბს, რომელიც გულისხმობს მწერლის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე;
2) ინტერტექსტულურ თამაშებს;
3) ესეისტურ-თეორიულ ჩანართებს;
4) ირონიზმის პრინციპს, ირონიზებულია არა მარტო პერსონაჟის პოზიცია, არამედ ავტორისეული პოზიციაც;
5) მეტატექსტუალურ კომენტარებს;
6) სტილურ ~~ეკლექტიზმს;~~
7) მეტაპერსონაჟებს;
8) თამაშს სიტყვის პოლისემიით;
9) სინტაქტური წყობის რღვევას;
10) გრამატიკული და პუნქტუალური წესების უარყოფას.

„აქტუალური კითხვა: „არსებობს თუ არა პოსტმოდერნი საქართველოში? – უპასუხოდ არ დარჩენილა, – დიახ, დიდი ხანია, – პასუხობს ქართველი კრიტიკოსი ლევან ბრეგაძე, – მხატვრობაში – ავთო ვარაზი, ირაკლი ფარჯიანი. თეატრში – რობერტ სტურუა. კინოში – ფარაჯანოვი, ელდარ შენგელაია, მიხეილ

კობახიძე. მუსიკაში – გია ყანჩელი. მწერლობაში – გივი მარგველაშვილი, მუხრან მაჭავარიანი, ვახტანგ ჯავახაძე, გურამ დოჩანაშვილი, რევაზ ინანიშვილის რამდენიმე მოთხრობა, ნაიარა გელაშვილის „ჩვენება“ ლამის მანიფესტია პოსტმოდერნისა, უფრო ახალგაზრდებიდან – აკა მორჩილაძე, ლაშა იმედაშვილი, მრავალი სხვაც. ერთგან დავწერე და ახლა გავიმეორებ: პოსტმოდერნიზმი თავისი ~~ტექსტურობით~~, შემოქმედებითი თავისუფლებით, სიტყვებით, იდეებით და სტილებით თამაშისკენ მიდრეკილებით, ძველი ლიტერატურული ტექსტების ახლებური (გა)დამუშავებით, მათი მახვილგონივრული კომენტირებით და ზოგჯერ პაროდირებითაც, ხალისით მიიღო ჩვენმა მკითხველმა, მსმენელმა, მაყურებელმა. მოკლედ, ერთობ ქართული რამ გამოდგა ეს პოსტმოდერნი!''[80]

გურამ დოჩანაშვილი ქართული მწერლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ბრწყინვალე წარმომადგენელია, ხოლო მის შემოქმედებას განსაკუთრებული ადგილი უკავია ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. თანამედროვეობასთან შერწყმული ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიობო საკითხები მისი პროზის განმსაზღვრელი ძირითადი მიმართულებებია.

თავი IV. ქრონოტოპისა და ორმაგი ფინალის ასახვა ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში

XXს. II ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში უდიდესი თავისუფალი ნების მქონე პოსტმოდერნისტი მწერალი სრულიად თავისუფალ „სივრცეში“ მოექცა; თავისუფალი ფორმები, მოქმედება, განუსაზღვრელობა, ირონია, ინტერტექსტი, ორმაგი კოდირება, წერილი, მცირე ისტორია და სხვა მნიშვნელოვანი თვისებები გამოიკვეთა ლიტერატურაში, და ამ დროს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჯემალ ქარჩხაძის პროზა. იგი XX საუკუნის ერთერთი საუკეთესო ქართველი მწერალია, გამორჩეული სტილისა და მანერის მქონე სიტყვის ოსტატი. ჯ. ქარჩხაძის პროზა, ერთი მხრივ, მიჰყვება თხრობის ტრადიციულ ეტიკეტს, მეორეს მხრივ, მკვეთრად ინდივიდუალურია. მწერლის სტილი არ არის სქემატური. მის ნაწარმოებებს ზნეობრივი მაქსიმალიზმი და უკომპრომისობა ახასიათებს და ამასთანავე, მისი გმირები სიკეთის მადლით არიან გაჯერებულნი. მისი რომანები, მოთხრობები, ნოველები სრულად ახალი მანერით დაწერილი ტექსტებია, ასოციაციებითა და ქვეტექსტებით დატვირთული „სივრცეები“.

ინტელექტუალური მკითხველისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ავტორისეული „სამყაროული კონცეფციის“ გაცნობა. ნაწარმოებებში საკმაოდ მკაფიოდ იკვეთება ჯ. ქარჩხაძისეული ხედვა ადამიანის საარსებო სამყაროს, თვით ადამიანის სამყაროში არსებობის პრობლემებისა. ავტორისეულ კონცეფციაში ჩანს მცდელობა იდეალისტ ფილოსოფოსთა, პლატონის, კანტის, ჰეგელის ნააზრევის დაკავშირებისა ბუნებისმეტყველი მეცნიერის, ალბერტ აინშტაინის, სამყაროს გაგების კონცეფციასთან. ეს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის იმის გააზრებას, რომ სამყარო, არა როგორც მხოლოდ ჩვენი საჭიროებისათვის არსებული ან ჩვენს მიმართ მტრულად განწყობილი გარემოდ, არამედ ისეთ საარსებო სივრცედ იქცევა, რომელშიაც შესაძლებელია ჩვენი არსებობა, სხვა ადამიანებთან თანაარსებობა, რის გარეშეც საეროდ წარმოუდგენელია ადამიანის ღირსებისა და თავისუფლების განხორციელება.

ყოველივე ამის აღქმისა და წარმოდგენის საშუალებას ავტორს ის პოსტმოდერნისტული „თავისუფლება“ აძლევს, რომელიც უცხო არ იყო 80-იანი წლების ქართველი მწერლებისათვის.

„დრო“. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული პოსტმოდერნიზმში არსებული ერთ-ერთი ნიშან-თვისების, ეპისტემოლოგიური დაეჭვების მკაფიოდ გამომხატველი თხზულების ნიმუშია ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობა „დრო“, რომელიც წარმოადგენს მნიშვნელოვან „ტექსტს“, მინაწერით „ფანტასტიკური ღიმილი“. თითქოს ავტორი წინასწარ აძლევს მითითებას მკითხველს, რომ აქ აღწერილი ამბავი სცილდება რეალობას, მაგრამ შეიცავს უფრო მეტს. ნაწარმოებში ვხვდებით ირონიას.

ბედის, სიცოცხლის, სიკვდილის, განგებისა და დროის ცნებებისადმი ინტერესი თანდათან მძაფრდება თანამედროვე ლიტერატურაში, რაც სოციალურ-ისტორიულ საკითხებთან ერთად ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ცვლილებით არის გამოწვეული. უსასრულო დროსა და სივრცეში მოქცეული ადამიანი რჩება უცვლელი, ის მხოლოდ გარეგნულად იცვლება, შინაგანად კი ისეთივეა, როგორიც ღმერთმა „შექმნა“. ნოველაში „დრო“ ნაჩვენებია, რომ, მიუხედავად დროის მოუხელთებლობისა, უსასრულობისა, არის ისეთი რამ, რაც არ იცვლება და რაც ადამიანს შინაგანად აქვს გამჯდარი, ეს არის რწმენა, რომელიც ქვეცნობიერად ყოველთვის რჩება. ავტორმა აზრის დაფიქსირება თავის პერსონაჟებს მიანდო, თვითონ კი არ ჩანს. ეს არის „ჩვეულებრივი წერილი“, რომელსაც ჰყავს ავტორიც და ადრესატიც. ავტორი მიმართავს ირონიას, რათა გვიჩვენოს ადამიანთა პრეტენზია, დაიკავონ საგანგებო და მთავარი ადგილი სამყაროში. კაცობრიობის ისტორიის „მუზეუმი“ სამყაროს ისტორიაა, სადაც ჩანს წარსული, აწმყო და მომავალი, კაცობრიობის წარმოშობა და განვითარება.

ნაწარმოებში თხრობა მთლიანად მეორე პირში მიმდინარეობს და ფაქტობრივად წარმოადგენს ორი პერსონაჟის მიმოწერას, რომლიდან ერთი, ავტორი ჩანს რეალურად, ხოლო ადრესატი ირეალური პერსონაჟია. ეს წერილი სწორედ ამ უკანასკნელისად-

მია მიმართული, ამიტომაც მეორე პერსონაჟად, მოქმედ გმირად განვიხილავთ. ამ წერილის მიღმა ამ ორ პერსონაჟთა ურთიერთობა არანაირი შტრიხით არ არის მოცემული, არ ჩანს მათი კავშირის სხვა ფორმა; ანუ ეს ურთიერთობა არსებობს მხოლოდ ტექსტის ფორმაში, როგორც ერთგვარი წიგნი წიგნში. თუ გავითვალისწინებთ წერილის შინაარსს, აქ იმდენად არ არის საინტერესო მათი თუნდაც ტექსტისმიღმიერი ურთიერთობა, თუნდაც მათი ცალკეული ყოფა და არსებობა, მთავარი არის ის, რაც ამ ურთიერთობის მიღმა არსებობს. აქ არ ჩანს კონკრეტული დრო, მანძილი, ანუ არ არსებობს დრო, კონკრეტული ტერიტორია, ეს ყველაფერი ერთიან სივრცეშია მოქცეული; იქმნება პოსტმოდერნისტული დრო, განუსაზღვრელი ფორმებითა და თვისებებით, ვხედავთ მეტატექსტსაც.

ნოველა „დრო“-ს აქვს მინაწერი „ფანტასტიკური ღიმილი“, რომელიც ხაზს უსვამს ამ ნაწარმოების ორმაგ აზრს, ირონიულობას. საერთოდ, ირონია დამახასიათებელია პოსტმოდერნისტული ტექსტისათვის, თუმცა მას ხშირად „მაკორექტირებელსაც“ კი უწოდებენ. სიტყვა ფანტასტიკური ნიშნავს უჩვეულოს, ჯერარნახულს, არაჩვეულებრივს, ბრწყინვალეს, ხოლო ფანტასტიკური, ხუმრობანარევი, ირონიული ღიმილით ავტორი ქმნის ნაწარმოებს, სადაც სიუჟეტის უჩვეულო, მოულოდნელი განვითარებით ჩნდება ავტორის ნიღაბი, ინტერტექსტუალობა, ორმაგი კოდირება. ავტორი ორიგინალურად წარმოგვიდგენს „წერილს“, რომელიც შეიცავს ადამიანის მსოფლგანცდის, მსოფლშეგრძნების ძირითად ელემენტებს, ადამიანის დამოკიდებულებას დროისა და სივრცისადმი და სწრაფვას შეუცნობლისკენ, რომლის „ამოკითხვაც“ დაუდგრომელ ადამიანებს „სიძველეთა მუზეუმში“ შეუძლიათ.

წერილი ეკუთვნის ლუკეს, ადრესატი კი არის ენუ, ხოლო თარიღდება: „მესამე წელთაღრიცხვის 2779 წელს, ანბანურ-პირობითი თარგმანი შესრულებულია მეორე წელთაღრიცხვის 1979 წელს“[84,132].

ავტორი ხშირად მიმართავს ირონიას, და ფორმულა „იყავ ის, რაც ხარ“, რომელიც გვხვდება მის ერთ-ერთ მოთხრობაში

„მეთორმეტე მცნება“, თითქოს ჯემალ ქარჩხაძის მთელ შემოქმედებას გასდევს. ამ აქტუალური მოწოდების ირონიად ქცევა ავტორს იმისთვის სჭირდება, რომ კიდევ ერთხელ მიუთითოს, ადამიანი ის უნდა იყოს, ვინც არის და თუ ეს ასე არ არის, მაშინ ადამიანს უხდება ბრძოლა სრულყოფისათვის და საკუთარი თავის დამკვიდრებისათვის ამ სამყაროში. დრო და სივრცე, ეს ორი ამოუცნობი და ამოუხსნელი ფენომენია კაცობრიობისთვის, რომლის შეჩერება, შეცნობა ასე აღელვებთ ადამიანებს.

მესამე წელთაღრიცხვის 1979წ. ნოველის მიხედვით დიდი ფიზიკოსი და მხატვარი ტაიძი ქმნის „კანონს დროისა და სივრცის იგივეობის შესახებ“. იწყება ქრონონავტების „მოგზაურობა“ დროში, რომელიც „ერთხელ და სამუდამოდ ცნობილი რომ გვეგონა, კვლავ ხელიდან გაგვისხლტა... მეცნიერული თეორია ორგვარია: ერთია მცდარი თეორია, რომელიც დროთა განმავლობაში სწორით შეიცვლება, და მეორეა სწორი თეორია, რომელიც დროთა განმავლობაში უფრო სწორით შეიცვლება“[84,138].

ფიზიკოსი, მხატვარი ტაიძი თავის სახელოსნოში „თურმე გატაცებით ხატავდა სივრცეს, მოძრაობას, დროს, გრავიაციას“... მან ჩამოაყალიბა ცნობილი მოძღვრება, რომ „არსებობს ერთგვარი „დასაბამი სიცოცხლე“, რომლის განსაზღვრა შეუძლებელია ადამიანის ბუნების ორგვარობის გამო, რადგანაც საკუთარ თავში გარდაუვლად შეიცავს საპირისპირო ცნებას. „არსებობა უეჭველად გულისხმობს არარსებობას; მარადიული – დროებითს, ერთი – მრავალს და ასე შემდეგ“... დასაბამი სიცოცხლე განსხეულებისაკენ მიისწრაფვის. ამ მიზნის მისაღწევად იგი პირველ რიგში საკუთარ თავს დროში ამჟღავნებს. დრო უნივერსალური იდეაა, უზოგადესი კოორდინატი, რომელიც მოიცავს და განსაზღვრავს ყოველივეს – ფიზიკურსაც და მეტაფიზიკურსაც“[84,138], ამიტომ ტაიძიმ მას გარკვეული ადამიანური კატეგორიები მიუსადაგა, როგორიცაა მოძრაობა, ცნობიერება. ტაიძის ვარაუდით, დრომ შვიდი საფეხური უნდა გაიაროს და მეშვიდე საფეხურზე ის მიაღწევს სრულ ლოკალიზაციას – იქცევა სივრცედ.

ნაწარმოებში ასახული დრო, რომელსაც ფანტასტიკური

იერი დასდევს, და ასევე შვიდი საფეხური სივრცეში, ჯემალ ქარჩხაძეს თითქოს მთავარ თემად უქცევია დროისა და სივრცის, დროისა და მოძრაობის და, საერთოდ, ადამიანის როლის გამოსახატავად ამ მოძრავ და მოუხელთებელ დროში განსაზღვრისათვის.

ლიტერატურაში არსებობს ცნება „დროში მოგზაურობა“, როცა ირღვევა წარმოდგენა აბსოლუტური დროის შესახებ ავტორი სრულიად თავისუფალია და დროის „პატრონად“ გვევლინება. მეცნიერი მ. მ. ბახტინი დროით-სივრცული მიმართების შესახებ წერს: „დროითი და სივრცობრივი მიმართების არსებით ურთიერთკავშირს, რომელიც მხატვრულად გააზრებულია ლიტერატურაში, ქრონოტოპს ვუწოდებთ, ლიტერატურულ ქრონოტოპში შეინიშნება სივრცობრივი და დროითი ნიშან-თვისებების შერწყმა და მათი გაერთიანება კონკრეტული მთლიანობის სახით. დრო აქ იკუმშება, მკვრივდება და მხატვრულ თვალსაჩინოებას იძენს; სივრცე კი ინტენსიფიცირდება, მონაწილეობს დროის, სიუჟეტის, ისტორიის განვითარებაში. დროის ნიშნები ვლინდება სივრცეში, სივრცე კი აღიქმება და იზომება დროის მეშვეობით“[104,12].

ჯემალ ქარჩხაძემ სცადა დროის „განსხეულებით“ ეჩვენებინა ადამიანის სწრაფვა მიუწვდომლისკენ. ტაიძის გამოკვლევიდან რვაასი წლის შემდეგ ჩატარდა ეოლ სორის ლაბორატორიაში ექსპერიმენტი და მოგზაურობა დროში. პირველი ქრონონავტი არის იუჰე, რომელიც დროში მოგზაურობისას უცნაურ აღტაცებას გრძნობს: „ეს არის რეალური ფორმების, რეალური იდეებისა და რეალური ფერების სამყარო, სადაც ცნობიერება უშუალოდ, გრძნობის ორგანოების გარეშე აღიქვამს ობიექტს. მე ამ სამყაროში დავფრინავდი... სიზმრისეული ფრენა სივრცეში ფრენაა. დემატერიალიზაციის შემთხვევაში კი იგი იდეის განცდაა, სადაც სივრცე არ არსებობს; რაც შეეხება დროს, დრო ობიექტად არ აღინუსხება, მაგრამ ცნობიერებას შემორჩენილი აქვს ბუნდოვანი ცოდნა მისი არსებობის შესახებ. ასე დავფრინავდი აზრებს, იდეებს, სიმბოლოებს შორის“[84,139].

საინტერესო მოსაზრება აქვს დროის აღქმასთან დაკავშირე-

ბით მწერალ ხორხე ლუის ბორხესს: „დრო წარმოადგენს არსისეულ პრობლემას. ამით იმის თქმა მინდა, რომ დროისაგან ჩვენ არ შეგვიძლია აბსტრაჰირება, ჩვენი ცნობიერება ნიადაგ გადადის ერთი მდგომარეობიდან მეორეში და სწორედ ესაა დრო: თანმიმდევრობა. ეგონებ, ანრი ბერგსონმა თქვა, რომ დრო წარმოადგენს მეტაფიზიკის მთავარ პრობლემას. ეს პრობლემა რომ გაგვერკვია, ჩვენ გავარკვევდით ყველა გამოცანას, მაგრამ, საბედნიეროდ, ჩვენ ეს არ გვემუქრება. ჩვენ მუდამ ამოხსნის წყურვილი გვექნება... არ ვიცი, რამდენად წინ წავიწიეთ დროის პრობლემის გადაწყვეტა-გადაჭრის საქმეში ოცი-ოცდაათი საუკუნის ფიქრის შემდეგ, მაგრამ ჩვენ ახლაც განვიცდით იმ ძველ შეცბუნებას, ოდესღაც ჰერაკლიტე რომ მოიცვა. მე ვუბრუნდები მის გამონათქვამს: ვერავინ ვერ შევა ორჯერ ერთსა და იმავე მდინარეში... სწორედ ამაში მდგომარეობს დროის პრობლემა, ეს მედინობის პრობლემაა: დრო მიდის. თუკი სამყაროს ჩვენი წარმოდგენის ქმნილებად ჩავთვლიდით – ვირწმუნებდით, რომ თითოეული ჩვენგანი თავის ოცნებაზმანებაში ქმნის თავის სამყაროს, – ჩვენ შეგვეძლო დაგვეშვა, რომ ჩვენი აზროვნება მოძრაობს ერთი აზრიდან მეორისაკენ, და ქვედაყოფანი არ არსებობს. არის მხოლოდ ის, რასაც ჩვენ შევიგრძნობთ, მხოლოდ ჩვენი ემოციები, ჩვენი წარმოსახვა“[17].

მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს სიძველეთა მუზეუმის გამგებელს, მოხუც უარ დენს, რომელიც ცდილობს ყოველგვარ ადამიანურ „ალმოჩენას“ კაცობრიობისათვის არასასარგებლოს წინ აღუდგეს. მის მუზეუმში თავმოყრილია რამდენიმე „წიგნი“, რომლის შესახებ ნათქვამია: „ინფორმაციის შენახვის უცნაური საშუალება, რომელიც მეორე წელთაღრიცხვის შუა ხანებამდე ყოფილა გავრცელებული“[84,141]. უარ დენი საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად მართავს დემონსტრაციებს, საპროტესტო მოძრაობებს, მთელ ქალაქში ისმოდა მისი „ახირებული მოწოდებები: „ნუ ამლვრევთ სათავეს, თორემ შესართავში მოიწამლებით!“ „ნუ ჭრით იმ ტოტს, რომელზედაც ზიხართ!“ „ნუ კლავთ საკუთარ წინაპარს, თუ არ გინდათ ლოგიკამ სახლიდან გამოგაძევოთ!“[84,141]

ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედება მდიდარია პარადოქსული

ფრაზებით, რომლებიც გარდა მოვლენის მოულოდნელი კუთხის წარმოჩენისა, უდიდეს ინფორმაციას წარმოადგენს. მოულოდნელობით არის აღსავსე ნოველა „დრო“-ს ფინალი. თითქოს იუჰეს მოგზაურობა წარსულში, დიდებულ ბუნებაში, სივრცეში ეჭვს არ იწვევს, არც ის, რომ ის უნდა დაეხმაროს გაუბედავ კაცს, რომელიც სიმამრის პირუტყვს მწყემსავს, რადგანაც დათრგუნულია, არ შეუძლია თანამემამულეების გამოხსნა და დახმარება. იუჰე აძლევს მას ჯოხს, რომელსაც ატომმარეგულირებელი რგოლის მეშვეობით, მზის სხივებით ან მკვრივს ხდის, ან დრეკადს, და ეუბნება: „ვინცა ვარ, ისა ვარ“, წადი და დაიხსენი შენიანებიო. მას შეეცოდა ეს ადამიანი, ამიტომ დაარღვია ინსტრუქცია და კავშირი დაამყარა „წარსულთან“. დარბაზში სამარისებული სიჩუმე ჩამოვარდა, ყველა მოსალოდნელ საფრთხეზე ფიქრობს, რადგანაც ისტორიის შეცვლა შეუძლებელია, მაგრამ უარ დენის ხარხარი ყველაფერს ცვლის. იგი კითხულობს წიგნებს, სადაც მოსეს თავგადასავალია მოთხრობილი: „ხოლო მოსე თავის სიმამრ იოთორრის, გადიამელთა ქურუმს, ცხვარს უმწყემსავდა. ერთხელ, როცა ფარა ტრამალებზე მიუდიოდა, მიადგა ღვთის მთას – ქორებს. აქ მას ცეცხლმოდებულ მაყვლის ბუჩქში უფლის ანგელოზი მოევლინა. მოსემ, რა იხილა, მაყვლის ბუჩქს ცეცხლი ეკიდა და არ იწვოდა, თქვა; ეს რა საკვირველი ხილვაა! მივალ ერთი და ვნახავ, რატომ არ იწვის ბუჩქი. ღმერთმა რომ მისკენ მიმავალი მოსე დაინახა დაუძახა: მოსე! მოსე! მოსემ მიუგო: რა



არის? ღმერთმა უთხრა: ფეხთ გაიხადე, ეგ ადგილი, შენ რომ დგახარ, წმინდა მიწაა. მერე უთხრა, მე ვიხილე, თუ რა გასაჭირი ადგა ჩემს ერს ეგვიპტეში, მოვისმინე, როგორ შეჰღაღადებენ თავიანთ მჩაგვრელებს და შებრალებას სთხოვენ, გავიგე, რა მძიმე განსაცდელში არიან. და აი, მოვედი, რომ შენ გაგაგზავნო ეგვიპტის ფარაონთან. შენ უნდა გამოიყვანო ჩემი ერი ეგვიპტიდან. მოსემ უთხრა: ვინ ვარ მე, რომ ფარაონთან მივიდე და ისრაელები ეგვიპტიდან გამოვიყვანო! ღმერთმა უთხრა: მე ვიქნები შენთან. მოსემ უთხრა: რომ მკითხონ, ვინ არის ის, ვინც გამოგაგზავნა, სახელად რა ჰქვიაო, რა ვუპასუხო? ღმერთმა უთხრა: მე ის ვარ, ვინც ვარ და ასევე უპასუხე, ვინც არის, მან გამომგზავნა თქო?!"[84,141].

ამ ერთმა ციტატამ, მოყვანილმა ბიბლიიდან, მთლიანად შეცვალა აქამდე არსებული წარმოდგენა დროის შესახებ. მკითხველმა თითქოს დაიჯერა, რომ მესამე წელთაღრიცხვის 2779 წელს მოხდა ქრონონავტების ექსპედიციის მოგზაურობა დროში, მაგრამ მოულოდნელმა დასასრულმა ყველაფერი ერთბაშად შეცვალა. ციტატა პოსტმოდერნისტული პროზის ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენს, როდესაც ავტორს შეუძლია ცნობილი ტექსტიდან ან ისტორიიდან რომელიმე ეპიზოდის გამოყენება და მასზე მთელი მისი ნაწარმოების აგება ისე, რომ მასში ჩანდეს ავტორის აზრი, იდეა თუ დამოკიდებულება ამა თუ იმ საკითხისადმი.

მოულოდნელი დასასრული საერთოდ დამახასიათებელია ჯ. ქარჩხაძის ნოველებისათვის, თითქოს ყველაფერი გადაწყვეტილია, ნოველა უნდა დასრულდეს და ამ დროს, მოულოდნელი ფინალი უღიდეს ემოციურ ზემოქმედებას ახდენა მკითხველზე. პოსტმოდერნისტი მწერლები მიმართავენ ციტაციას, დეციტაციას, მითოლოგიას, ისტორიას, ფოლკლორს, რათა უკეთესად წარმოაჩინონ თავიანთი მსოფლმხედველობა, და ასევე, ნაწარმოებებში ყოველთვის ტოვებენ მრავალწერტილებს. ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებაში უხვად არის მოულოდნელობით დატვირთული სივრცეები, ქვეტექსტები, ასოციაციები.

ამრიგად, ჩვენ ხელთ გვაქვს თითქოს ჩვეულებრივი წერილი.

სადაც მიმოწერა გამოგონილია, მაგრამ აყვანილია დოკუმენტურობის სტატუსში. მოცემულია მხატვრული ფუნქციები, რომელიც ამ წერილის სხეულშია თვითონ მოქცეული. შეიძლება ითქვას რომ აქ სამეტყველო ენა არის ეკლექტიკური, ცვალებადი, სანახაობრივი და ლიტერატურულად ესთეტიური, საქმე გვაქვს დეცენტაციის ფორმასთანაც.

ჯ. ქარჩხაძის ნოველაში „დრო" ავტორმა უცნაურად და ახლებურად წარმოგვიდგინა დროისა და სივრცისადმი, შეუცნობლისადმი ადამიანის დამოკიდებულება, მისი არამდგრადი განწყობილება, ძველის დავიწყება და თავიდან აღმოჩენა. გაუცხოებული ადამიანი ცდილობს იპოვოს ხსნის გზა, სწორედ ამგვარი ადამიანების სულიერი მდგომარეობის აღწერა შეძლო ავტორმა.

თითოეული ჩვენგანი თავის ოცნება-ზმანებაში ქმნის თავის სამყაროს, ჩვენ შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ჩვენი აზროვნება მოძრაობს ერთი აზრიდან მეორისაკენ. არსებობს ის, რასაც ჩვენ შევიგრძნობთ, მხოლოდ ჩვენი ემოციები, ჩვენი წარმოსახვა. მაგრამ ეს ნამდვილი კი არა, წარმოსახულია, თუმცა არსებობს საზოგადოდ მიღებული სხვა თვალსაზრისიც, რომელიც მდგომარეობს დროის მთლიანობად წარმოდგენაში. თითოეული ჩვენგანი შეიძლება ჩაითვალოს ადამიანის არქეტიპის დროებით და მოკვდავ ასლად. აქ ჩვენ წინაშე დგება კიდევ ერთი პრობლემა: ყოველ ადამიანს ჰყავს თუ არა თავისი პლატონური არქეტიპი? ეს აბსოლუტი ცდილობს, გამოავლინოს საკუთარი თავი, და ის ვლინდება დროში. დრო მარადისობის ხატია. დრო თანმიმდევრულია იმიტომ, რომ მარადისობიდან გამოსული, მისკენვე ისწრაფვის დასაბრუნებლად. ამგვარად, მომავლის იდეა დაკავშირებულია ჩვენს სურვილთან, დავუბრუნდეთ საწყისს. ღმერთმა შექმნა ქვეყანა და მთელი ქვეყანა, მთელი შექმნილი სამყარო ისწრაფვის, დაუბრუნდეს თავის მარადიულ წყაროს, რომელიც არსებობს არა დროის შემდეგ ან დრომდე, არამედ მის საზღვრებს მიღმა. ჯემალ ქარჩხაძის თითეული პერსონაჟი პარადოქსული ქმედებებითა და ფრაზებით ცდილობს ცნობიერების ნებისმიერი საზღვრის გადალახვას, რათა მიხვდეს ადამიანის არსებობასა და

მის მიზანს ამ სამყაროში.

„იგი“. თავისუფლებისადმი სწრაფვა, ინდივიდუალობისადმი გამორჩეული მიდრეკილება, სულიერი განცდა, ეპოქის გამოხმაურებად ჩნდება ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაში „იგი“. „იგი“, მართლაც რომ, თავისუფალი სულის ისტორიაა, რომელმაც გადალახა ამქვეყნიური პირობითობები და საკუთარ თავში ახალი სამყარო აღმოაჩინა, მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ საქართველოს იმჟამინდელ რეალობას, მართალია, საბჭოთა დიქტატურას უკვე აღარ ჰქონდა სტალინისეული სიმძიმე, მაგრამ კომუნისტური სამყაროს რკინის ფარდა ისევ ძალაში იყო.

მოთხრობის სათაური – „იგი“ – თავისთავად იწვევს გარკვეული განზოგადებისაკენ სწრაფვას. ხოლო მინაწერი „პრეისტორიული მოთხრობა“ – არის ერთგვარი მინიშნება, სიმბოლო, რომელიც მკითხველმა უნდა მიიღოს და ამოხსნას. პრეისტორიულობა საერთოდ ისტორიის მიღმა არსებულ პროცესებზე მიგვანიშნებს, თითქოს დროის წამზომი შეჩერებულია, ამას ნაწარმოებში თავისი ფუნქცია აქვს და ეს განწყობა მთელი ტექსტის მანძილზე მართლდება: „როცა ცა დღის თვალს გაახელს და ქვეყნიერებას სიბნელეს გადააცლის, იგი ავა მაღალ ქარაფზე და დიდი დაძინების ხახაში გადაეშვება“[85,199].

ნაწარმოებში დასაწყისიდანვე შემოდის განსხვავებული დრო – სივრცული განზომილება, რომელიც მოთხრობის პრობლემატიკას უკავშირდება. მთელი მოთხრობის განმავლობაში ვხვდებით ინდივიდისა და საზოგადოების, ინდივიდისა და მარადისობის ურთიერთობის პრობლემას. „როცა ცა დღის თვალს გაახელს“, „მაღალი ქარაფი“, „დიდი დაძინების ხახა“, „როცა შიგნიდან ცეცხლის ენა ამოიმართება და ცა ფერფლის ღრუბლებით დაიფარება“, „გაფართოებული თვალები ერთმანეთში შეცურდნენ“ და სხვა მეტაფორები აშკარად სივრცის გამოკვეთას ემსახურება. ავტორი ქმნის ნამდვილ პრეისტორიულ პირობითობას, სადაც დროის მიღმა რეალობა უფრო საინტერესოა. სამყაროს პირველადი სახე და მსოფლშეგრძნება თავისებურ მეტაფორებშია გაცხადებული.

შესავლიდან ვიგებთ – დაპირისპირების ობიექტი არის იგი, მის ცნობიერსა და ქვეცნობიერში ჩასახედად მთხრობელს წარსულში გადავყავართ; აქ იგის შინაგანი მდგომარეობაა აღწერილი, რომელიც შემეცნებითი პროცესითაა მოტივირებული. ეს საკუთარ თავთან გულუბრყვილო დიალოგშიც კი მჟღავნდება: „თავიდან იგისაც ასე ეგონა, მაგრამ ახლა, როცა მრავალი გაკვირვება ცოდნად ექცა, მიხვდა, რომ მუდამ არაფერი ყოფილა, ყველაფერი ოდესღაც გაჩნდა, და უხმოდ იკითხა თავის სხეულში: რატომ ადის დამარცხებული ბელადი დიდი დაძინების ქარაფზე?“[85,200]. შემეცნების პროცესი განსხვავებულ პიროვნებად აყალიბებს მას, ვიზუალურადაც იგი წელში გამართული დადის.

თითქოს გამოიყო ორი მხარე: ცალკე დგას იგი, და ცალკე საზოგადოება თავისი ბელადითურთ, რომელიც წელში მოხრილი მხოლოდ მიწას მისჩერებია. იგის ფიქრები ისე მიედინება, თითქოს მთხრობელი არც არსებობდეს. ჩვენც სამყაროს იგის თვალებით ვუყურებთ, ამიტომაც მასთან ერთად აღმოვაჩენთ მის განსხვავებულობასაც და საზოგადოების უარყოფით რეაქციასაც; როცა პირველად გააცნობიერა საკუთარი განსხვავებულობა, შეკრთა და ამან წუხილი და მარტოობის სიმძიმე მოუტანა. იგი იმთავითვე გაემიჯნა თითქოს საზოგადოებას, მაგრამ ეს ხელშესახებად, ქარაფის შუაწელზე აღიქვა.

იგი მთავარი სუბიექტია ტექსტში და, შესაბამისად, ყოველივე მის გარშემო და მის შიგნით ვითარდება. გარეგნულ პერიპეტიებზე მეტად ცნობიერისა და ქვეცნობიერის სიღრმეში მიმდინარე პროცესები იწვევს განსაკუთრებულ ინტერესს. იგის ცნობიერება და ფიქრებიც შიგნიდან იკვეთება, სხეულის სიღრმიდან მოდის, ხოლო დიალოგები საკუთარ თავთან, სხეულთან კავშირშია დანახული: „იგის სხეულში გაკვირვება შეკრთა“, „იგიმ სხეულში თქვა“. მისი ფიქრები თითქოს სხეულის სივრცეშია ჩაკეტილი: „ნი ნელ-ნელა ქრებოდა სხეულში და სილაში ჩნდებოდა“, შემოქმედებითი აქტი სხეულის სიღრმიდან ვითარდება. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს იგის ქვეცნობიერის ნაწილი თავისუფლდება სხეულის ჩაკეტილი სივრციდან: „თითქოს გაიშალა, გაიზარდა

და მთელი სივრცე ამოავსო. ახლა, რაც კი იყო ირგვლივ, ყველაფერი გაერთიანდა, ერთ არსად იქცა ყველაფერი... მერე, როცა გარემოს მოწყდა და ისევ საკუთარ სხეულში მოექცა, დანარჩენი საგნებიც თავიანთ სხეულში დაბრუნდნენ"[85,220]. სხეული, როგორც ჩაკეტილი სივრცე, რომელიც კათარზისის დროს მთელი სამყაროსათვის უნდა გაიხსნას: „იგის შეეძლო, როცა მოისურვებდა, გაეხსნა ეს სხეული და მაშინ ქვეყნიერება წელიწადნახევრით მხოლოდ იგი იქნებოდა, ერთიანი და განუყოფელი იგი, რომელსაც არაფერი ექნებოდა სხეულად"[85,221]. იგიმ თითქოს უკვე იცის, რომ მოიპოვა ისეთი ცოდნა, რომელიც სხვისგან განარჩევს. ეს არის ცნობიერების განსხვავებული მდგომარეობა, რომლის არსსაც იგი ბოლომდე ჩასწვდება მაშინ, როცა ამქვეყნიურის სამანს გადალახავს.

პირველი აღმოჩენის შემდეგ იგი ნელ-ნელა მივიდა საკუთარი განსხვავებულობის აღიარებამდე. ეს გზა არ ყოფილა წინააღმდეგობისაგან თავისუფალი. პირველ აღმოჩენას წუხილი დაუპირისპირდა: „იგიმ სცადა გამართულიყო. ტკივილი დილანდელივით ჩააფრინდა ზურგში. იგიმ დაიკვნესა და გაიმართა. ცოტა ხნის შემდეგ კიდევ სცადა... ტკივილი ყვიროდა"[85,220]. თუმცა ეს ამაო მცდელობა აღმოჩნდა. იგი მისდაუნებურად კვლავ განსხვავებულ მდგომარეობას დაუბრუნდა, რეალურად იმას, რაც მასში პოტენციის სახით ყოველთვის არსებობდა, ინდივიდი გარკვეულ ეტაპებს გადის განსხვავებულობის მისაღწევად თუ გასაქარწყლებლად. იგიში ხდება გარდასახვა.

საზოგადოებისაგან გამოცალკევებას მოჰყვა ხანგრძლივი ზღვრული მდგომარეობა. იგის განსხვავებულობას გამუდმებით გვაგრძნობინებს მთხრობელი. იგის, როგორც პერსონაჟის, შინაგანი მდგომარეობა და ტექსტის ფორმიდან მომდინარე შეგრძნებები ერთმანეთს თანხვდება. იგის სურვილს, წინააღმდეგობა გაუწიოს საკუთარ განსხვავებულობას,



ქვეცნობიერიდან წამოსული იმპულსი თრგუნავს. ცვლილებები იგის ცნობიერისა და ქვეცნობიერის ურთიერთმიმართების დროს ჩნდება. მისი მცდელობა, დაბრუნდეს უკან, განუხორციელებელი რჩება, თუმცა კვლავ ალტერნატივისკენ მიისწრაფვის, რადგან მას სხვაგვარად არ ძალუძს. იგიმ საკუთარ თავში აღმოაჩინა სხვა სამყარო: ,,სითბო, რომელსაც ზღვა გამოსცემდა, ცა, ცის თვალით მკრთალად განათებული ქედები, ტყე და ყველაფერი, რაც ირგვლივ ჩანდა, ყოველი მხრიდან შემოვიდა იგის სხეულში"[85,220].

მოთხრობის დასაწყისში ბელადის მკაცრი სიტყვები იგის განსხვავებულობას ღიად უსვამს ხაზს, თუმცა მთავარი პერსონაჟის შინაგანი ფორმირება ერთ დღეში არ დასრულებულა. ეს ისეთივე შენელებული პროცესი აღმოჩნდა, როგორიც თავად ტექსტია. მთხრობელი ნელ-ნელა ძერწავს იგის ინდივიდუალურ ბუნებას. ცნობიერისა და ქვეცნობიერის პერიპეტიები იგის უფრო დიდი ცვლილებებისათვის ამზადებს და მისი შინაგანი არსება თავდაპირველად სიტყვებთან ურთიერთობისას გამჟღავნდა. ყოველ ნაბიჯზე იგრძნობა სახარებისეული ჭეშმარიტება. სწორედ სიტყვები აყალიბებენ იგის შინაგან სამყაროს: ,,უცხო სიტყვები რომ შემოესეოდნენ და იგი მათს ასხმასა და დალაგებას შეუდგებოდა, გაურკვეველი სიმძიმე სხეულში ტკივილად ელვრებოდა"[85,221].

შემეცნებითმა პროცესმა კი სიტყვებთან ურთიერთობა ასწავლა: ,,სიტყვები გამწკრივდებიან და ისე მიუყვებიან მათთვის მიჩენილ გზას, როგორც ნადირი მიუყვება გაკვალულ ბილიკს წყაროსაკენ"[85,236]. თუმცა სანამ ,,გამწკრივებული სიტყვები" დანიშნულების ადგილს მიაღწევდნენ, შექმნიდნენ ღრმა აზრს, იგიმ ისიც გააცნობიერა, რომ სიტყვები ,,რაღაცის" გამოხატულებაა. იმ ,,რაღაცის", რაც ყველაზე არსებითია და ყოველივეში იჩენს თავს; ,,იგის არა აქვს სიტყვები. სიტყვები რაღაცაა და თავისთვისაა. ხოლო რაღაცა ყველგანაა... ხანდახან იგის თავში შემოდის", რაღაცა ,,სიტყვის" სულიერი შინაარსია. ალტერნატივისაკენ სწრაფვა იგის პიროვნულად აყალიბებს. იგი ჯერ ხელოვანს იპოვის საკუთარ თავში, ფინალში კი ყველაზე არსებითს – საკუთარ თავს – ,,ის... რაც იგიში იგი იყო".

სიყვარულიც თავისებურია იგისთვის. ნის სიყვარული შემოქმედებით აქტს აღმოაჩენინებს მას, რაც თავის მხრივ საკუთარ თავისა და ალტერნატიული სამყაროს შემეცნებამდე მიიყვანს.

ნებისმიერი ნაწარმოებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ფინალს. ჯემალ ქარჩხაძესთან განსაკუთრებით ხშირია მოულოდნელი სივრცეებით დატვირთული ფინალი. ხშირ შემთხვევაში აქ თავს იყრის კვანძის გახსნა, კათარზისი, პერსონაჟის მიერ მიზნის მიღწევა და ა.შ. აქვე ხდება იგის ხასიათის ბოლომდე გახსნა, ალტერნატიული სამყაროს სამანთან მისვლა, რაც უმაღლესი შემეცნებით და სამყაროსთან ჰარმონიული დიალოგით სრულდება: „იგის სხეულში დიდი სისწრაფით შემოიჭრა ურიცხვი ტომი. ყველა გამართული იყო, ყველა – მხრებში გაშლილი. ცას უყურებდნენ. სხივოსანი თვალები ჰქონდათ... იგი მიხვდა, რომ ყველაზე უფრო, ცის თვალებზე შორეულ ქედებზე, ზღვაზე და ტყეზე უფრო, მისი წელში მოხრილი, ვიწროშუბლიანი ძმები შესთხოვდნენ და ევედრებოდნენ: გაიმართოს იგი! დაწინაურდეს იგი!“[85,236].

იგიმ ისიც აღმოაჩინა, რომ მიუხედავად ბელადისა და საზოგადოების უარყოფითი დამოკიდებულებისა, თითოეულ მათგანშიც არის თავისუფლების მარცვალი, რომელიც საგულდაგულოდაა დამალული. ისინიც ატარებენ იგის მსგავს გამართულ, ლაღ სულს საკუთარ თავში, რომელიც ასევე ჩაკეტილია სხეულის სივრცეში და გარღვევას მოელის. ეს არის სწორედ „იგის“ იდეა, მოთხრობის ფინალი ამ იდეის მხატვრული განსხეულებაა. მასად ქცეულ ადამიანებშიც შეუძლია დაინახოს მათი ყველაზე დაფარული, ინდივიდუალური სახე, თუ ისინი ამას ჯერ ვერ აცნობიერებენ, ერთი ადამიანი მაინც რჩება ზუსტი სახით, რომელიც უკვე გამართულია და იგის იდეის მემკვიდრეა. მარადისობის სამანთან დასმული მტანჯველი კითხვის – „ისიც რომ იცოდეს იგიმ,... რა დარჩება მისგან“, – პასუხია: „იგისგან სწორედ ის დარჩა, რაც იგიში იგი იყო“. ისმება წერტილი და წყდება თხრობა, ჩერდება დროც და ქრება სივრცეც.

როგორც ზეინაბ კიკვიძე განმარტავს, მოთხრობა „იგის“

თემატური დონე ანტრომორფული აზროვნების უძველეს პერიოდს უკავშირდება. რის გამოც გარე სამყაროს მოვლენები ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის აღმნიშვნელი სიტყვებით გამოიხატა, მაგ.: „სხივისი დედა“, „ზღვის მშვიდი სუნთქვა“, „ღამის თვალი“ და ა.შ.. მთელი ტექსტი განხილვა და შეგრძნება ამ მსოფლხედვითა და შეგრძნებითაა აღბეჭდილი და შესაძლებელი[60,146].

„გუბე“. მნიშვნელოვანია აგრეთვე ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობა „გუბე“. ავტორს ხალისიანი და ამავდროს ბრძნული იუმორისტული განწყობით, პარადოქსული ფრაზებით უმთავრეს პრობლემასთან მივყავართ, რომელიც დამოუკიდებული ესთეტიკური ღირებულებების შემცველია: „ღირსებით ნაკლის მიჩქმალვა შეუძლებელია, ნაკლი მხოლოდ სხვა ნაკლით თუ მიიჩქმალება“[83,7]. მთავარ დაპირისპირებულ მხარეს „უსწავლელი“ (სოფლელი) კოსტა და მისი „ნასწავლი“ (ქალაქელი) ქვისლი იაშა წარმოადგენენ. დაპირისპირება გარეგნულად არ ჩანს. იგი მხოლოდ კოსტას ცნობიერებაში მიმდინარეობს.

მოთხრობა „გუბე“ პროლოგის, ეპილოგისა და ორი ნაწილისაგან შედგება. ორივე ნაწილის სათაურია „განსაცდელი“, ანუ მწერალი იუმორით, „მხიარული“ მხატვრული ხერხით გვაგრძნობინებს, რომ აქ ნამდვილ განსაცდელთან არ გვაქვს საქმე.

პროლოგში საუბარია მწერალსა და მწერლობაზე. ავტორის თქმით, მან ათასი თავი მაინც უნდა გაჩხრიკოს, „რომ ერთ მათგანში ხვრელი ვიპოვოთ“... მან მოახერხა კოსტას „თავში“ შეღწევა, რათა გაეგო მისი ფიქრი, აზრი, გრძნობა. მთელი მისი ცნობიერება მკითხველის თავლწინ გადაიშალა. კოსტა არის ადამიანი, რომელიც თავის ფიზიკურ ნაკლზე, სიგამხდრეზეა ორიენტირებული. ავტორმა გუბესა და კოსტას ცნობიერებას შორის არსებულ „მსგავსებას“ გაუსვა ხაზი, ოღონდ ჯერ „შეეცადა“ განეხილა ცხოვრების არსი: „სიტყვას არ შეუძლია ცხოვრების არსი გადმოსცეს, რადგან ცნობიერება უსაგნოა, სიტყვა კი ნივთიერი საგანი, რის გამოც მათ შეხების წერტილი არ გააჩნიათ... ერთადერთი გზა ის არის, რომ ვილაპარაკოთ იგავით, ანუ ვილაპარაკოთ არა თვით ცნობიერებაზე, არამედ იმ ნივთიერ

შთაბეჭდილებაზე, რასაც ეს ცნობიერება აღგვიძრავს... ამ ორ მოვლენას შორის კავშირი ისევე არარეალურია, როგორც, ვთქვათ, ზეთის საღებავსა და მონა ლიზას ღიმილს შორის“... ცნობიერება ჰგავს „გაუმდინარე გუბეს“, რომელსაც ზემოდან წვიმა დასდის. „გუბის ზედაპირზე კონცენტრირებული წრეები თანაბარი სიჩქარით იშლებიან ყველა მხარეს და ცენტრიდან პერიფერიისაკენ მიისწრაფვიან. გუბის სილრმიდან გაურკვეველი შიშინი ისმის. ეს წყალქვეშა დინებებია. ისინი მოუსვენრად დაძრწიან გუბეში ნაირ-ნაირი მიმართულებით და ზედაპირზე ამოსვლას ლამობენ. ზედაპირზე ვერ ამოდიან, მაგრამ, როდესაც წვიმის წვეთების მიერ წარმოქმნილი წრეები, ამ დინებათა გზას გადაკვეთავენ, ჩნდება ჯაჭვი, რომელიც ზედაპირზე ამოიწვერება და მერე ფერებად იშლება, წითლად, ცისფრად და იისფრად... ფერებად დაშლილი ჯაჭვის ფიქრებია“[83,15-16].

პირველი ნაწილში, რომელსაც „განსაცდელი“ ჰქვია, ასახულია კოსტას სულიერი გრძნობები, მისი დაპირისპირება ქვისლ იაშასთან, რომლის უპირატესობასაც იგი გრძნობს და ამიტომაც ასე აღელვებით რეაგირებს ცოლისდის წერილის მიღებისას. რამდენჯერმე იცვლება მისი „ცნობიერების გუბის“ ფერები, სადაც კარგა ხანს მიდის დავა „არასა“ და „ჰოს“, წასვლასა და არწასვლას შორის ნათელას მიწვევაზე. ქვისლის განათლება, სიმდიდრე კოსტას მაშინვე საკუთარ ნაკლს, სიწვრილეს ახსენებს, თუმცა ნაწარმოებში არსად არ არის ნაჩვენები იაშას დადებითი და უარყოფითი მხარეები. აქ გადმოცემულია მხოლოდ კოსტას დამოკიდებულება, ავტორმაც ხომ მის ცნობიერებაში „შეღწევით“ მოახერხა მისი ფიქრების და აზროვნების გადმოცემა.

მეორე ნაწილში, რომელსაც ასევე „განსაცდელი“ ჰქვია, ასახულია კოსტას განსაცდელი, ანუ მისი ცოლი მარო, რომელმაც უსიამოვნო კისკისი და თვალების ცეცება იცოდა. მაროს პატიოსნებაში ეჭვი არ ეპარებოდა კოსტას, მაგრამ მაინც ვერ მშვიდდებოდა. კოსტას მთელი განსაცდელი მოთხრობაში წარმოადგენს „ბრძოლას“ საკუთარ თავთან, პატარა სერაფიტასა და მის მშობლებთან, საკუთარ ცოლთან, ავტობუსის მგზავრებთან.

აქ ირონიზებულად არის გადმოცემული განსაცდელი, რომელიც ადამიანის აზროვნებაში იკავებს ადგილს და ზოგჯერ აბსურდულ მსჯელობამდე მიდის.

მოთხრობაში აღწერილი ყველა პერსონაჟი მთავარიც და ეპიზოდურიც შთამბეჭდავად არის დახატული. ავტობუსის მგზავრთაგან უმეტესობის სახელები არ ვიცით: წითური დეკკაცი და ქაჩალი მამაკაცი, გამხდარი ქალი, ორი ძმაკაცი – „მაღალი“ და „დაბალი“, მაგრამ ყველას სათითაოდ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კოსტას ცნობიერებაში. მოთხრობაში ასახულია კოსტას შინაგანი სამყარო, მისი სულიერი განცდები, მის პირად ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები, რომელიც ცნობიერების გუბეში ფერს იცვლის და საბოლოოდ ფიქრად ყალიბდება, შედეგად კი შესაძლებელია გადაწყვეტილების მიღება. ჯ. ქარჩხაძემ უცნაური ფორმით წარმოგვიდგინა ახალი ტიპის მოთხრობა, განსხვავებული სტილით და მანერით შესრულებული, თვით სათაურიც – „განსაცდელი“ – ირონიაა, რადგან ნამდვილ და საშიშ განსაცდელთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ კოსტას შინაგანი წინააღმდეგობრიობასთან და საკუთარ თავთან „ბრძოლასთან“.

„მეთერთმეტე მცნება“. საინტერესო მანერით არის ასევე დაწერილი ჯემალ ქარჩხაძის ნოველა „მეთერთმეტე მცნება“, რომელსაც აქვს ეპიგრაფი: „თუ აიღებთ რაიმე სიტყვას და დაღონებით იმეორებთ, შეამჩნევთ, რომ იგი თანდათან დაიცლება შინაარსისაგან და უაზრო ბგერებად იქცევა“[82,101]. თვით ამ სიტყვებიდანვე ჩანს, რომ ნოველაში დასმულია მარადიული საკითხი ადამიანის მსოფლაღქმისა და მსოფლშეგრძნებისა სამყაროში, მცდელობა „ხმაურიანი“ ცხოვრებისაგან გაქცევისა და საკუთარი თავის ძიების სურვილი, რაც გამოწვეულია გაუცხოებით, კავშირის გაწყვეტით ადამიანებთან და თვით საკუთარ თავთანაც.

სახელგანთქმული მსახიობი ზაალ ნიჟარაძე ანტრაქტის დროს მარტო რჩება თავის პატარა უფანჯრო ოთახში და გრძნობს რაღაცას, შემაშფოთებელს, ამაფორიაქებელს. უყურებს საკუთარ ორეულს მსახიობი სარკეში, თვითონ სარკის წინაა, ორეული – სარკის უკან, მაგრამ „უკან არ არსებობს... უკან იმის მოგონილი

სიტყვაა, ვისაც თავი „წინ“ ჰგონია“ ერთი ნამდვილი ზაალ ნიჟარაძეა, მეორე – ილუზოური. შემდეგ ყველაფერი ამოძრავდება: ფიქრიც, აზრიც, სულიც და ზაალ ნიჟარაძე უხმოდ ეტყვის თავის თავს: „შენ პამპულა ხარ... ნიჭიერი პამპულა ხარ, აღიარებული, სახელმოხვეჭილი“[82,101]. იგი თამაშობს ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც, თეატრშიც და მის მიერ შესრულებული გმირების: ლირის, ოტელოს, კეისრის პერსონაჟებში გაითქვიფა, ბუნებრივად ცოლთან ჩხუბიც არ გამოუდის, ვერაფერს აკეთებს „თეატრალობის“ გარეშე. ამ აღმოჩენით თავზარდაცემული მსახიობი თავს ტრაგიკულ პიროვნებად მიიჩნევს, ტრიუმფით გავლილი ცხოვრება კი უაზრობად ეჩვენება.

ნაწარმოებში ჩნდება ფრაზა: „იყავი ის რაც ხარ“ ჯემალ ქარჩხაძე ამ ფორმულის ირონიზაციას ახდენს, რადგანაც ადამიანი საკუთარი ადგილის ძიებას სამყაროში საკუთარი თავიდანვე იწყებს და ამ ძიების ბუნებრიობას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. ზაალ ნიჟარაძის მთელი ცხოვრება კი სიყალბეზე ყოფილა აგებული, ყალბად უცხოვრია, იგი არ არის ის, რაც სინამდვილეშია, იგი ისეთია, როგორიც სხვებს უნდათ რომ იყოს. მისი თვითკრიტიკა და ანალიტიკური ანალიზი მთლიანად სწვდება საზოგადოების კერპად ქცეული ადამიანის მთელ სიყალბეს: „კერპს უფლება არ აქვს ნაკლი ჰქონდეს. ყველა შენი ნაკლი შელამაზებულია და ღირსებაშია ამოვლებული. სისულელეს ორიგინალობად განიხილავენ, შეცდომას – ძიებად, შაბლონს – ტრადიციად, უვიცობას – არისტოკრატობად... სპექტაკლი სიზმარია. თეატრში იმის სანახავად მიდიხარ, რაც ცხოვრებაში გაკლია... შენ უფლება აყრილი ხარ, ძაფებზე გამობმული და თავის ჭკუაზე გამოძრავებს ვილაცა“[82,101]. ამდენ პერსონაჟებში, ამდენ თამაშში ზაალ ნიჟარაძემ საკუთარი სახე დაკარგა: „ღმერთმა ერთი სახე გიბოძა, შენ ათასი შეიძინე. დგახარ ახლა აქ, საწყალი და ქვეყნის მასხარა და არ იცი რა იქნა სამოცი წელი; შენი ცხოვრება წყალშია გადაყრილი. მანამ იარე ნიღბით, სანამ საკუთარი სახე არ დაკარგე... როგორ აგიყოლია ილუზიამ! როგორ გაგიტაცა სიყალბემ! თავსაც იტყუებდი, სხვებსაც ატყუებდი. და დაიკარგე. გაქრი...



სიყალბე! ნიღბები!“[82,101].

საკუთარი ჭეშმარიტი სახის ძიებისას ზაალ ნიჟარაძეს სოფლად გატარებული ბავშობა დაუდგება თვალწინ, გლეხური ცხოვრების პრიმიტიული, „ნაღდი“, თითქმის იდეალური სურათები და თავის მონოლოგს, რომელსაც თავისდაუნებურად თურმე ხმამაღლა წარმოთქვამდა, ასეთი მოწოდებით ამთავრებს: „ბუნებაში! ბუნებაში! მოიხსენი და გადაყარე ყველა ნიღაბი. გაშიშვლდი და წადი! იჩქარე! შენი საკუთარი სახე ეძიე!...“[82,101]. ხდება მოულოდნელი რამ, გაისმის ტაში. მსახიობის დაგვიანებით შეშფოთებული თეატრის მესვეურნი უნებურად მოისმენენ ამ აღსარებას. ისინი აღტაცებას ვერ მალავენ, განსაკუთრებით დრამატურგი ვალიკო ასკურავა, რომელიც ამ თემაზე პიესის დაწერას აპირებს და თან ამ მონოლოგის უცვლელად შეტანას ფიქრობს:

— „მერე? წავა? — ეკითხება ზაალი ვალიკო ასკურავას მისი პიესის მომავალ გმირზე.

— „წავა. ფსიქოლოგიური დრამა!“[82,109] — პასუხობს დრამატურგი.

თითქოს ყველაფერი დამთავრდა, ზაალმა მიაგნო ბუნებრივი სახის დაბრუნების გზას, მაგრამ მოულოდნელად ნოველის დასასრულს ყველაფერი იცვლება ერთადერთი რეპლიკით, ზაალი მიმართავს ახალგაზრდა მსახიობს, რომელმაც იგი სცენაზე უნდა მიაცილოს:

— „წავიდეთ, ენოტო. ავიკიდოთ ჩვენ ჩვენი ჯვარი... ნამდვილი ბუნებრიობა მხოლოდ სცენაზეა“[82,109].

ნოველას საერთოდ ახასიათებს მოულოდნელი ფინალი, მაგრამ ზაალის სულში ჩამწვდომი მონოლოგის, აღსარების შემდეგ

სიტუაცია უცებ იცვლება. მარტო, საკუთარ თავთანაც კი არ ყოფილა იგი გულწრფელი, საკუთარი სიყალბის გამო თვითგვემაც კი ყალბია, იგი სრულიად დაცლილია ბუნებრიობისაგან და მისი აღსარება მხოლოდ ერთ-ერთი, მორიგი „როლია“, რომელიც ზაალ ნიჟარაძემ დიდი ოსტატობით შეასრულა და „მეთერთმეტე მცნება“ – „იყავი ის, რაც ხარ“, მისი ბუნებისაგან ძალიან შორს დგას. მისი პარადოქსული ფრაზის ახსნა მისივე მონოლოგში შეიძლება ვეძებოთ, იგი ამბობს: „იქნებ ყველა სიცოცხლე როლია და ზოგს, უბრალოდ ბუნებრიობის ნიღაბი ერგო? ან „ნიღბად საკუთარი წვერიც გამოდგებაო“, ან „თეატრალობა მხოლოდ თეატრშიაო შეუმჩნეველი“... ე.ი. თუკი ამქვეყნად შეუძლებელია უნიღბოდ არსებობა და თვით უნიღბობაც კი ნიღაბია, მაშინ ერთადერთი ადგილი, სადაც მისი ტარება არანაირი სინდისის ქეჯნას არ იწვევს, სცენაა. შეიძლება ზაალ ნიჟარაძემ მიაგნო ამ „ჰეშმარიტებას“ და ამიტომაც დაუბრუნდა სცენას, იგი არ გაექცა საკუთარ თავს, ვერც სოფლად შეძლებდა უნიღბოდ არსებობას.

როგორც კრიტიკოსი ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს: „ორმაგფინალიანი“ დასასრულის ფუნქცია აქ დევიზის – „იყავი ის, რაც ხარ“ – ირონიზირებაა. დღეს ეს მოწოდება მეტად აქტუალურია და, მგონი ლიტერატურაში მისი ირონიის საგნად ქცევა ჯერ არავის უცდია. პირიქით, მთელ მსოფლიოში ამჟამად მას ძალზე სერიოზულად უკავშირებენ ე.წ. გაუცხოებული ადამიანის ხსნის იმედს. ზაალ ნიჟარაძის მაგალითი კი გვარწმუნებს, რომ ფორმულას – „იყავი ის, რაც ხარ“ – აზრი არა აქვს, იმიტომ, რომ თურმე ყველანი ისა ვართ, რაც ვართ. უფრო სრულყოფილი არსებობისკენ სწრაფვა კი სხვა ფორმულით უნდა გამოიხატოს (თუკი ტრადიციული ათი მცნება აღარ კმარა!)[21,63].

ამრიგად, ჯემალ ქარჩხაძემ გვიჩვენა გაუცხოებული, საზოგადოების კერპად ქცეული ადამიანის მდგომარეობის მთელი სიყალბე, საერთოდ ადამიანის ორმაგი სახე. ჯემალ ქარჩახაძის შემოქმედებაში უხვად არის პარადოქსული ფრაზები, რომლებიც გარდა მოვლენის მოულოდნელი კუთხით წარმოჩენისა, უდიდეს ინფორმაციას შეიცავს. ერთმა პარადოქსულმა ფრაზამ ნოველის

„მეთერთმეტე მცნების“ დასასრულს თითქოს სრულიად შეცვალა ის ტრაგიკული ფონი და დამოკიდებულება, რომელიც დასაწყისიდან ბოლომდე შეექმნა მკითხველს და რომელმაც გარკვეულწილად კომიკური „სახე“ მიიღო.

თამაში სცენაზე და ცხოვრება ერთი დიდი თეატრია, სადაც წარმოსახული სამყარო და რეალური სინამდვილე ერწყმის ერთმანეთს. ავტორის ირონული დამოკიდებულება გვაფიქრებინებს, რომ ცხოვრებაში, მსგავსად თეატრისა, ერთმანეთშია არეული კომედიურობა და ტრაგიზმი. ზაალ ნიჟარაძე არის ტიპიური სახე ადამიანისა, რომელიც ეძებს გამოსავალს და ამ ძიებაში თავისივე გრძნობის ლაბირინთში იხლართება ისე, რომ ვერ იპოვის საკუთარ რეალურ სახეს. სცენა რჩება ერთადერთ თავშესაფრად, სადაც ნიღბის ტარება თავისუფლად შეიძლება, მაგრამ როდის არის მსახიობი გულწრფელი? იგი გაორებულია, მასში ხაზგასმულია ნიჭიც და პატივმოყვარეობაც, თავისუფლებისადმი ლტოლვაც და „ჩვეულებრივ ცხოვრებასთან“ მიახლოების შიშიც, მას დამოუკიდებლობა სურს, მაგრამ მის სახეს სამუდამოდ ფარავს ტრაგიკულ-კომიკური ნიღაბი, ხოლო ცხოვრება უდიდესი „სცენაა“, სადაც თამაში „ბუნებრივია“. ზაალ ნიჟარაძის საუბარი საკუთარ თავთან უბრალოდ იმ გულწრფელობისა და სულიერების გამოვლენა იყო, რომელიც ისევე მოულოდნელად გაქრა, როგორც გამოჩნდა.

„ოპერაცია „დეიდა ტასო“. როგორც აღვნიშნეთ, ჯემალ ქარჩხაძე ორიგინალური თხრობის მანერით გამორჩეული მწერალია. მის „ორმაგფინალიან“ ნოველათა შორის აღსანიშნავია ნოველა „ოპერაცია „დეიდა ტასო“, ავტორმა მშვენივრად განავრცო ცხოვრების ერთ დიდ თეატრად წარმოდგენის თემა. ნოველის პერსონაჟი საქონელმცოდნე სიკო მელაძე, თავად ყვება თავისი „დამარცხების“ ისტორიას. ის არ გამოდგა ნიჭიერი მსახიობი, რადგან, მიუხედავად მისი კარგად მორგებული ნიღბისა, სიყალბე მაინც გამოჩნდა, მაშინვე მიხვდა „სულით ხორცამდე თეატრალური“ დეიდა ტასო თამაშის სპეციფიკას.

ჯ. ქარჩხაძისთვის პარადოქსული შედარებები და ფრაზები

ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი იარაღია. ინფორმაცია თითქოს ვერ ეტევა ფორმაში და მოვლენის სხვა კუთხით წარმოჩენა ხდება საჭირო, რასაც ავტორი პარადოქსალური ფრაზებით აღწევს. დეიდა ტასო სინამდვილეში მამიდა ტასოა," მაგრამ ვერ იტანს მამიდას დაძახებას, რადგან ეს სიტყვა, ცოტა არ იყოს, ფამილარულად ჟღერს, თუ კარგად დაუკვირდებით, მემკვიდრეობის ერთგვარ პრეტენზიასაც შეიცავს"[82,3]. აქედან ჩანს, რომ მთელი ნოველის მანძილზე მოულოდნელობებთან გვექნება საქმე.

ნოველა თავებად არის დაყოფილი: პროლოგი; ექსპოზიცია; კვანძის შეკვრა; მოქმედების განვითარება; კულმინაცია; კვანძის გახსნა და ეპილოგი.

ექსპოზიციაში ნათქვამია, თუ „ვინ არის და რას წარმოადგენს დეიდა ტასო. დეიდა ტასო არის სამოცდათხუთმეტ წელს მიღწეული ვინ ჯგუფის სულიერი არსება; აქვს ხუთოთახიანი ბინა და ჰყავს ერთი ბებერი კატა, სახელად პიმენი"[82,3-5]. აღწერილია დეიდა ტასოს პორტრეტი, მისი შინაგანი სახე, მისი „არისტოკრატულობა", დამსახურებული მასწავლებლობა, თეატრალობა. აქვე ჩანს მისი ნათესავი, მთავარი პერსონაჟი, მთხრობელი, ოცდათვრამეტი წლის, ცოლშვილიანი, განათლებით ეკონომისტი, უბინაო სიკო მელაძე. კვანძის შეკვრაში გასაგები ხდება, თუ რატომ გადაწყვიტა მან მემკვიდრეობის მაძიებელი გამხდარიყო. „ის „ვინმე", რომელმაც ადრე თუ გვიან დეიდა ტასო მიწას უნდა მიაბაროს, მე ვარ".

მოქმედების განვითარება. სიკო მელაძე იწყებს ოპერაციას „დეიდა ტასო", რომელსაც ყოფს სამ ეტაპად:

პირველი ეტაპი იყო „ფეხის მოკიდება". დეიდა ტასო უნდა დარწმუნებულიყო მის სრულ უანგარობაში.

მეორე ეტაპი იყო „ობიექტის სულიერი ტრანსფორმაცია". დეიდა ტასო უნდა გადაჩვეოდა მარტოობას და მოთხოვნილებად გადაექცეოდა სიკოს გვერდით ყოფნა.

მესამე ეტაპი იყო „ქაჯეთის ციხის აღება", დეიდა ტასოს თავის რეზიდენციაში უნდა მიეწვია.

სიკო მელაძემ შეიმუშავა „საყრდენი პრინციპები".

1) მკაცრად ნეიტრალური პოზიცია დავიჭირო ბინის მიმართ;

2) სანამ ჩემს უანგარობაში არ დარწმუნდება, მანამ მხოლოდ ისეთი სამსახური გავუწიო, რომელსაც აუცილებლობა მიკარნახებს;

3) ვეკამათო და ვეკამათო თეატრალურ საკითხებზე;

4) ვაძაგო ნათესავები.

კულმინაცია. სიკო მელაძემ „მიაღწია" საწადელს, დეიდა ტასოსაგან გასაღებიც მიიღო და მასთან გადასვლის შემოთავაზება.

ამით თითქოს უნდა დასრულებულიყო თხრობა, მაგრამ ეს ცრუ ფინალი აღმოჩნდა, კვანძის გახსნაში სიკო მელაძე შემთხვევით მოისმენს დეიდა ანიასა და ტასოს საუბარს:

`Он играл блестяще, ჩემო კარგო. Я немало хороших артистов перевидала на своём веку, но такого... Представ себе, за всё это почти два года не одной фальши, ни одного неубедительного жес...~ ეპილოგი, სწორედ ამ დროს გავიხურე კარი. გარეთ ციოდა, ქარი ღმუოდა და ყველაფერს ანგრევდა"[82,27], — ასრულებს თხრობას ბინის მაძიებელი.

მოულოდნელმა დასასრულმა სრულიად შეცვალა ადრე შექმნილი წარმოდგენა, თავიდანვე ამჩნევდა დეიდა ტასო სიყალბეს, მაგრამ ოსტატურად ნათამაშევი „როლის" შეწყვეტა ადრე არ ისურვა. არ არსებობს სიყალბე, რომლის გამოვლენა და გამომზეურება შეუძლებელი იყოს. არც დეიდა ტასო იმსახურებს სიმპათიას, რადგანაც თავადაც არ არის გულწრფელი და მასაც აქვს აფარებული ნიღაბი, სიკოს „ერთგულებამ" და „თამაშმა" იმდენად გაართო, რომ უნებურად მისი თამაშის მონაწილე გახდა. ადამიანები ორმაგ ნიღაბს ატარებენ და მოვლენების შესაბამისად იცვლიან სახეს.

უნდა აღვნიშნოთ, ჯემალ ქარჩხაძის უდიდესი როლი თანამედროვე პროზაში, სადაც ავტორმა თავისი ორიგინალური სტილით დაიმკვიდრა ადგილი. მისთვის დამახასიათებელია პარადოქსული ფრაზები, მოულოდნელი ფინალი და ადამიანი მთელი

თავისი დადებითი თუ მანკიერი მხარეებით, მისი სულის არსი, ფიქრი და განცდა. ჯემალ ქარჩხაძის შემოქმედებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია ირონია, რაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა პოსტმოდერნიზმისა. მისი ნოველები სრულიად ახალი მოვლენა იყო ქართულ პროზაში. ავტორმა ორიგინალურად გვიჩვენა დროით-სივრცული კონტინუუმი და მოულოდნელი ფინალი. ჯ. ქარჩხაძის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია ორაზროვნება, განუსაზღვრელობა, ორმაგი კოდირება, წარმოუდგენლობა, ირონია, დამალული „ღიმილი“, განწყობილება, ქვეტექსტები, მოქმედების პროცესი, გახსნილი ფორმები, თამაში და ა.შ. მის პროზაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ადამიანის მსოფლაღქმის, მსოფლშეგრძნების, გარემომცველ სამყაროში მისი ადგილის შეფასების სპეციფიური ხერხი. ავტორი ახალი პრობლემებითა და შინაგანი სულიერი განწყობილების ჩვენებით ქმნის ახალ, განსხვავებულ სახეებსა და მნიშვნელობებს... განსხვავებულად გადმოცემული აზრები, შეხამებული ციტატები, ცნობილი ფორმულებისა და აზრების ირონიზაცია, ადამიანის განცდილი რეაქცია გარემომცველ სამყაროზე უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ჯემალ ქარჩხაძის პროზას.

თავი V. ოთარ ჭილაძის პროზის თავისებურებანი

მითი და რეალობა

XX საუკუნის 50-იანი წლების შემდეგ გაჩენილი „დუმილი" ქართულ ლიტერატურაში სასიამოვნოდ დაარღვია ოთარ ჭილაძემ თავისი ბრწყინვალე რომანებით. რომლებიც 70-იანი წლებიდან იწყებს გამოსვლას, სრულიად ახალი ტექსტები, რომლებშიც გამოხატულია ისტორიზმთან, ფოლკლორთან, მითოსთან შერწყმული რეალობა და ადამიანი მთელი მისი არსებით, სულითა და მსოფლგანცდით, რომელიც საკუთარი თავის არსისა და რაობის ძიებითაა შეპყრობილი.

რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა", ოთარ ჭილაძემ ცნობილი არგონავტების მითის განსხვავებული ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა, მაგრამ ეს არ იყო მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი მითი გამოყენების ჩვეული ფორმა. ავტორმა მითის „დამიწება", მისი რეალური სახე წარმოგვიდგინა. მეორე რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან", ავტორმა თავად შექმნა მითი, გამოხატა ტექსტის პოლივალენტურობა, დროის განუსაზღვრელობა, პერსონაჟთა ორმაგობა (რეალური და სიმბოლური მნიშვნელობა). ოთარ ჭილაძის „აველუმი" ტექსტუალური გადაფარვებით, ერთმანეთზე გადაწერილი ტექსტებით, მითის შინაგანი აგებულებით გამოხატული იდუმალი კომენტარებით, სიმბოლურობით, XX საუკუნის დასასრულის ახალი ტიპის რომანის მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს.

აღნიშნავენ, რომ ოთარ ჭილაძე მთლიანად არ იზიარებს პოსტმოდერნიზმის ყველა თვისება. მისი მითოსური ეპიზოდები უფრო მოდერნიზმის პოზიციას უახლოვდება, მაგრამ ექსპერიმენტულობა, პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები, განსაკუთრებით ესეისტურობა, ორმაგი კოდირება, ქვეტექსტები და ა.შ. ხაზს უსვამენ პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს. ოთარ ჭილაძის შემოქმედების განხილვისას უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი გაიგივება მოდერნისტულ მწერ-

ლობასთან და მის ჩარჩოებში მოქცევა არ იქნება მართებული, რადგანაც აქ ინტერპრეტირებული მითი სულაც არ არის მოდერნიზმის პირობებში გაფეტიშებული მოვლენა; ავტორმა მითის დამიწებით სრულიად ახალი მიმართულება მისცა თავის პროზას პოსტმოდერნიზმისკენ მიმავალ „გზაზე".

ო. ჭილაძე იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც ახლებურად შემოგვთავაზა ეროვნულ საკითხებთან შერწყმული ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ინტერპრეტაციის თეორია, აგრეთვე განუსაზღვრელობა, მრავალაზროვნება, პაროდია, ციტატები, კულტურულ-ინფორმაციული კოდები და ადამიანთა ცნობიერებასა და რეალობას შორის არსებული ცვალებადობა; ამიტომაც XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში მისი რომანების გამოჩენას უდიდესი გამოხმაურება მოჰყვა სამეცნიერო კრიტიკაში. ეს იყო სრულიად ნოვატორული, მითოსურ საბურველში გახვეული რეალობა.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა". რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა" 1972 წელს გამოქვეყნდა. ავტორმა მითოსური სახეებით პატარ-პატარა სამყაროები შექმნა, ცნობილ მითს ჩამოხსნა ზღაპრული მიმზიდველობის საბურველი და ახალი განზომილება მოუძებნა, მიწიერ-რეალურ სინამდვილემდე დაიყვანა და ყოველ დეტალს, სურვილს თუ საქციელს თითოეული გმირისას ქვეყნის და ხალხის ბედი დაუკავშირა. მითოლოგიური გმირები ისტორიულ პირებად წარმოგვიდგინა, მთავარ მოქმედ გმირად ხალხი გამოიყვანა, როგორც სიცოცხლის სიმბოლო. მწერლის მიერ წამოყენებული საკითხები, ეროვნული სატკივარი და ზოგადადამიანური პრობლემები, ერთმანეთს შეერწყა. ავტორმა რომანში ასახა ეპოქალური სინამდვილე ფართო განზოგადოებითა და ღრმახმოვანი სახე-სიმბოლოებით.

რომანი სამი ნაწილისაგან შედგება: „აიეტი", „უხეირო", „ფარნაოზი" – მეფე, მეომარი და ხელოსანი. მთელი რომანის მანძილზე იგრძნობა ავტორის არსებობა". რომანი შინაგანი მონოლოგის ფორმითაა დაწერილი და როგორც ს. სიგუა აღნიშნავს: „სამოქმედოდ შერჩეულია დროსა და სივრცეში უსასრულოდ

;გაშლილი გარემო... იგი წარსულში გადატანილი თანამედროვე რომანია“[78,354].

მთელი რომანის განმავლობაში ორი სიტყვა განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება: „როგორ“ და „თითქოს“, ყოველ პიროვნებას, სახეს, საგანს, დროსაც კი აქვს მეორე, მესამე და მეოთხე მნიშვნელობა.

80-იანი წლების დასასრულს ქართველი კრიტიკოსი შ. ჩიჩუა ო. ჭილაძის რომანის შესახებ წერდა: „რომანის პრინციპული პოზიცია დემითოლოგიზაციაა. თუ ავტორს მითის რეანჟირება უხდება, ეს იმიტომ, რომ „სულ ნამდვილი სინამდვილე“ არავინ იცის. ელინური მითი კი უნდა დაირღვეს რეალისტური პოზიციიდან, – „ისე, როგორც უნდა ყოფილიყო სინამდვილეში“. მიუხედავად სინამდვილისკენ სწრაფვისა, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ აღსავსეა სიმბოლური სახეებით, რომლებიც მწერლის მხატვრული იდეების თავისუფალ, იმანენტურ განვითარებას წარმოადგენს“[88,43].

გ. გვერდწითელი 1979 წლის 2 აგვისტოს „ლიტერატურულ საქართველოში“ წერდა: „ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ქართული მწერლობისთვის სრულიად უჩვეულო, თვისობრივად ახალი მოვლენა და ფართო მასშტაბით თანამედროვეობის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია“. კრიტიკოსს მთავარ სიახლედ მიაჩნია მითისთვის ღვთაებრიობის შარავანდედის მოხსნა, „ო. ჭილაძემ გააშიშვლა, დაამიწა იგი, დაუპირისპირდა მას, დაანგრია სამყაროს მითოსისეული მოდელი და მიზეზი და შედეგი რეალობაში დაძებნა“[33,3].

უნდა აღინიშნოს, რომ რომელიმე დროსთან ამ რომანის დაკავშირება თითქმის შეუძლებელია, რადგანაც იგი ქართველი ერის არსებობის მთელ ისტორიაზეა პროეცირებული.

როგორც ჯ. ღვინჯილია აღნიშნავს: „ოთარ ჭილაძის რომანის მთავარი გმირი დამოუკიდებლობის ფენომენია. შეიძლება ასე ითქვას, მისი არსი იშლება ყოველი პერსონაჟის ხასიათში, მიზანსა და მოქმედებაში. ანტიკური ვანის ცხოვრების ყოველ წვრილმანში; მისი არსი იხსნება ქვეყნის საერთო განწყობილება-

სა და ამ განწყობილებით აღქმულ ბუნების ფერებში. იგი სასინჯი ქვის იდუმალებას გამოსცემს, მასთან შეხებისთანავე ცნაურდება მეფისა და მეჯინიბის, მეომრისა და ხელოსნის, ღირსეულისა და ულირსის შინაგანი სახე“ [87,82].

ცნობილი მეცნიერი ჰარი ჰირში მართებულად მიუთითებს, რომ ოთარ ჭილაძის რომანში მითებიდან ცნობილ გმირთა გვერდით არის ავტორის მიერ შექმნილი სახეები: აიეტი, მედეა, ფრიქსე, იასონი, ქარისა, ინო, იკაროსი, აფრასიონი, უხეირო, ფარნაოზი და ა.შ. მითიურად არის ასახული აგრეთვე მთელი პოეტური სამყარო – ბუნება გამოსახულია ანთროპომორფოზულად (მიწა „ერთნაირად სახედაღარულია და სულისშემძვრელად გაყუჩებულია მარადიული მშობიარობის ტკივილებში“, „ღამეს უქმურიც თან წაეყოლა, ერთიანად მოელოკა ქვეყანა, როგორც გველი მოლოკავს ხოლმე ქვას, რომელზედაც შხამს სტოვებს“, „ვარსკვლავები... ცოცხლებივით ფეთქავდნენ, ციმციმებდნენ, ხანდახან გადაიკისკისებდნენ კიდეც“), დრო ჯერ კიდევ არ არის ისტორიული, ის ყოვლისმომცველია, განუყოფელი, სამაგიეროდ „ყველა დღესა და შემთხვევას პირველყოფილი სიცხადე და სიცხოველე აქვს“[100,121]. დედალოსი ამბობს: „აღარ გვახსოვს სად დაიწყო ჩვენი ცხოვრება, რომელიც საერთო ცხოვრებაში ათქვეფილა და აღარც დასაწყისი აქვს და აღარც დასასრული“.

სანამ უშუალოდ რომანის განხილვას დავიწყებთ, უნდა აღვნიშნოთ მითის როლი საერთოდ ქართულ მწერლობაში, მისი ინტერპრეტირებისა თუ გამოყენების საკითხები.

„უძველესი დღიდან დღემდე მწერლობას და ხელოვნებას ჰკვებავს მითი და უამრავ მასალას აწვდის მწერალს მხატვრული აზროვნებისათვის. მითის შინაარსი და მისი სახეები გამოგონილი სიმბოლოები და ალეგორიები როდია, – აღნიშნავს მეცნიერი ზ. გამსახურდია, – აბსტრაქტულ ჭეშმარიტებათა ამსახველი, არამედ ჭეშმარიტი სულიერი განცდები მისტერიათა ადაპტისა, რომელიც სჭვრეტს მას, როგორც სულიერი სამყაროს რეალობებს და თავადვე აძლევს მათ ინტერპრეტაციას ანუ თარგმანებას“[25,23].

ქართველი მეცნიერი მ. ჩიქოვანი მითის საფუძვლად სიტყვას

იმიჩნევს, ,,თავის მხრივ, მითი დროთა განმავლობაში სუსტდება, კარგავს პირველ მნიშვნელობას და ზღაპრად იქცევა“[89,159]. აკაკი გელოვანი მითოლოგიურ ლექსიკონში აღნიშნავს, რომ მითოსი, მითი სინთეზური ფენომენია. ის არც ისტორიაა, არც რელიგია, არც ზღაპარი და არც ლეგენდა, მაგრამ ყველა ხსენებულ ელემენტს შეიცავს. გამოირჩევა დრამატულობით, მკაცრი ლოგიკით, პოეტური სუნთქვით[28,316]. მითის ზეპირსიტყვიერებიდან წარმომავლობაზე საუბრობს ს. გაჩეჩილაძე: ,,მითი ეპოსის უძველესი სახე იყო. იგი კიდევაც ზეპირსიტყვიერების სახით წარმოიშვა“[27,177].

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მითის გამოყენებას სულ სხვა დატვირთვა და მნიშვნელობა მიენიჭა. როგორც გ. კანკავა აცხადებს: ქართველი მწერლისთვის მითოსი ~~ანტიკონფორმისტულია~~ მარად ეროვნული დილაა, მითოსი ეროვნული ცხოვრების შიდასახეა, ცხოვრების ისტორიული შრეების უძველესი ხატოვანი სისტემაა, მისი თავდაპირველი ესკიზია... მითოსური ლანდშაფტი, გაძლიერებული ეთნობოტანიკით, ლექსიკა, გამძაფრებული ეთნოგრაფიზმითა და გაუცნაურებული სიტყვებით, პერსონაჟთა მითოსური ტიპიურობა და საერთო კოლორიტი – მითოსური შუქ-ჩრდილებითა და ფერადოვნებით. მითოსური მოდელების, ქარგებისა და ველის შექმნით იქნება მითიზირება, მითების მთხზველობა, მითისშემოქმედება[54,221]. მითების მთხზველობა, მითოსური მოდელების გამოყენება კი ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაში უპირველესად ადამიანის მსოფლშეგრძნებას, მსოფლაღქმას უკავშირდება.

საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ცნობილ ქართველ მეცნიერს ბენო დობორჯგინიძეს მითისქმნადობასთან დაკავშირებით: მითი არის მითოსური ცნობიერების მიმდინარების რეალიზება. მისი შედეგის მოხატულობა; ამიტომ ისინი ერთიანობაში უნდა წარმოისახოს... მითის შექმნა აუცილებლად მის რეალობად განცდას ნიშნავს, მითის რეალობად განცდა კი მითისქმნელობას.... მხატვრული აზროვნების განსაზღვრული არსი სახეებით აზროვნებაა. სახე, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, წყალგა-

მყოფია მითიურსა და მხატვრულ ცნობიერებას შორის. ამიტომ გამოთქმა „მითოსური სახე“ პირობითია. როდესაც მითისმქმნელი მითოსური ამბის მხატვრულ აღქმასა და განცდას იწყებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის უკანა რიცხვით გარკვეული ზომით უკვე დაშორდა მითოსურ ცნობიერებას; გამოდის ან უკვე გამოვიდა მითოსური ცნობიერების ფარგლებიდან[39,10-11].

როგორც ქართველი მკვლევარი რ. სირაძე აღნიშნავს, ახალი დროის მხატვრული აზროვნება, შეიძლება ითქვას, ძირითადად კლასიკური სახით მითოლოგიურ წარმოდგენებს მართავს... ესთეტიკურად მოწესრიგებულ მითოსურ სახეებს ფანტაზია ცვლის, რათა ახალი მხატვრული სურათი ააგოს, მაგრამ მაშინაც ჩანს კვალი[80,39].

ქართველი მეცნიერი ს. სიგუა აღნიშნავს, რომ: ხელოვანის პოზიციას არ ახასიათებს მეცნიერული მდგრადობა. მას ძალუძს ისტორიული პერსონაჟების გამითება ან კონკრეტული მოვლენის მითოსური აღქმა, რათა მოხდეს ფაქტის სუბიექტური წაკითხვა, მისი მარადიული არქეტიპის პოვნა. მწერალი თავადაც ქმნის მითებს. იწყება მითისქმნადობის იდუმალი პროცესი. მისი ყოფიერების სიმბოლური სახეა დღევანდელი არსებობის წარსული შიფრი, ამდენად, როგორც მითი არის თანამდეროვე მოქალაქისათვის ალოგიკური ფენომენი, ისევე მისდამი მიმართებაც – ზღვარშემოუწერელი და განუსაზღვრელია. მითოსური სული და მასალა მარადადამიანურ პირველსახეს, პირველსივრცეს, პირველმოვლენას გვიზიარებს, ის ბუნებრივი, აუმღვრეველი ყოფიერების ზეიმია. აღსანიშნავია, რომ არქეტიპი ძევს მითოსურ სტრუქტურაში. ამით ხაზგასმულია სამყაროს და ადამიანის ერთიდაიგივეობა, ერთდროულობა, მარადიული გამეორება, პირველადი ერთიანობა, ასე ხდება სახის მითოლოგიზირება, მითისქმნადობა[79,127].

„ყოველი მოვლენა განიხილება კოსმიურ კავშირის სამყაროსთან და ამით მითოლოგიურად“, – წერდა გრ. რობაქიძე და მითოსში წარმავალი ისტორიული მოვლენების მარადიულ მნიშვნელობას ეძებდა. ხოლო ზ. გამსახურდია აღნიშნავდა: თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეები სთვლიან, რომ სწორედ

მითოსში მჟღავნდება დანიშნულება და ფუნქცია ლიტერატურისა. ამ თვალსაზრისით, ადამიანის სულიერი მოღვაწეობა შეითვისებს მეტაფორულ და მითოსურ აზროვნებას, ე.ი. მეტაფორებით აზროვნებას"[25,5].

ამერიკული მწერლობის კლასიკოსი ემერსონი ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში აღნიშნავდა მითოლოგიის საჭიროებას და თავის „დღიურში" (1835წ.) წერდა: „ჩვენ გვესაჭიროება ინტერპრეტაციის თეორია ანუ მითოლოგია". მისი აზრით „ისტორიის გამოყენებამ მნიშვნელობა უნდა მიანიჭოს ახლანდელ დროს". ამდენად თუ წამის თავისებურებას, აზრს, მნიშვნელობას ჩავწვდებით, ამით მთელ ცხოვრებას გავიაზრებთ. ხელოვანის პირდაპირი მოვალეობაა „სიმბოლურად გაიაზროს თავისი დრო, და ერი, რათა ფართოდ წარმოგვიდგინოს თანამედროვე ცხოვრება". როგორც ამერიკელი მწერალი ტორო აღნიშნავს: „მიწიური თვალსაზრისით განხილული ისტორია უბრალო ისტორიაა: ხოლო თუ ღვთაებრივი თვალსაზრისით შევხედავთ – მითოლოგია"[43,487].

მითოსური სამყაროსადმი განსაკუთრებული ყურადღება თითქმის ყველა ეპოქაში სხვადასხვანაირად ვლინდება. როგორც მ. მირესაშვილი აღნიშნავს: „ანტიკურ პერიოდში მითოსი განიხილებოდა პოეზიის საფუძველად, რადგან ამ დროს მხატვრული აზროვნება მითოსის ფორმით ვლინდებოდა. სოფისტები მითსა და ალეგორიას შორის ტოლობის ნიშანს სვამდნენ, მითს ალეგორიად განიხილავდნენ; პლატონი მითების ფილოსოფიურ-სიმბოლურ ინტერპრეტაციას ეროვნულ მითოლოგიას უკავშირებდა; არისტოტელე მითს განიხილავდა მხატვრული ნაწარმოების ფაბულად; ჰორაციუსი მიუთითებდა, რომ მწერალმა შეიძლება ისესხოს მასალა მითოლოგიიდან, თქმულება – ლეგენდიდან, სხვა ავტორთა ნაწარმოებებიდან; მაგრამ მთავარია ნასესხები სიუჟეტი რა მიზანსახულობითაა გამოყენებული, რა ჩანაფიქრი უდევს მათ საფუძვლად, როგორი მხატვრული საშუალებითაა ეს ჩანაფიქრი წარმოსახული"[67,1].

არისტოტელეს აზრით, შემმეცნებელი არმცოდნეა, ე.ი. ის, ვინც გაოცებულია გარკვეული სინამდვილით, „ამიტომ ის ადამი-

ანიც, ვისაც მითები უყვარს, გარკვეული აზრით, ფილოსოფოსია", რადგან მისი საფუძველია ისეთი მოვლენები, რომელიც გაკვირვებას იწვევს. გაკვირვებამ მიიყვანა ჰესიოდე ყოველივე საწყისის ძიებამდე და გამოატანინა დასკვნა, რომ „პირველ რიგში გაჩნდა ქაოსი და შემდეგ კი გეა (მიწა) ფართო მკერდით".

როგორც აკაკი ვასაძე აღნიშნავს: სხვადასხვა ეპოქაში მითი სხვადასხვა ასპექტში განიხილებოდა, აღორძინების ეპოქაში მას „მორალური ჭეშმარიტების გრძნობადი ასახვის ფორმად" მიიჩნევდნენ, რომანტიზმის ეპოქაში მითი აღიარეს ესთეტიკურ ფენომენად, ხოლო XX საუკუნეში მითს თვლიდნენ: ილუზიად, სიცრუედ... სტენდალის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნება არის „მშვენიერი ტყუილი", რომელშიც გამოგონილი სახეები და მოვლენები მოქმედებენ და ცხოვრობენ ადამიანური ცხოვრების კანონებისდა მიხედვით". ოღონდ ხელოვნების „ტყუილი" შეიცავს „ჭეშმარიტებას" არა მხოლოდ იმიტომ, რომ თვით ამ ხელოვნებაში ასახვას პოულობს კანონი ადამიანური ცხოვრებისა, არამედ იმიტომ, რომ თვით ეს „ტყუილი" ხელოვნების მშვენიერებას წარმოადგენს"[46,192-195].

თანამედროვე დასავლეთში მითოსის გავრცელებულ ინტერპრეტაციად ითვლება ოთხი თეორია: სიმბოლოების (კასირერი), რიტუალების (ტეილორი), არქეტიპის ანუ ფსიქოლოგიური (ფროიდი, იუნგი) და სტრუქტურალისტური (ლევი-სტროსი).

კასირერის მტკიცებით, მითოსი თითქოს ორსახოვანია: ერთი მხრივ, იგი ცნებით-ლოგიკური სტრუქტურის მქონეა, ხოლო, მეორე მხრივ – ონტოლოგიური სტრუქტურის მქონე. მითოსი მარტოდენ მიუწვდომელ და ბუნდოვან წარმოდგენათა ჯამი როდია, იგი გარეგან და შინაგან გამოცდილებათა შედეგია... მითოსი არის დრამატული სინამდვილე მოქმედებებისა და ურთიერთმოცილე ძალების სინამდვილე. ბუნების ყოველ მოვლენაში მითოსი ხედავს ამგვარი ძალების შეჯახებას. მითოსით გამსჭვალული ადამიანის აღქმა მუდამჟამს ერწყმის კოსმიურ გრძნობებს"[58,128].

კასირერისა და ფრომის აზრით, მითი წარმოადგენს ობიექტურისა და სუბიექტურის, შინაარსისა და მისი შემთხვევითი

სამოსელის განუყოფელ ერთიანობას. მისი სუბიექტური შთაბეჭდილების „ობიექტივიზაცია“ მატერიალიზებაა. „მითის შემოქმედებისთვის საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფი – რეალობაა“.

მეცნიერის ბორის სუჩკოვის აზრით: XX საუკუნის არარეალისტური ხელოვნების მითოსური შინაარსის მქონე ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელია წარმოდგენა სამყაროს, როგორც სტაბილური, თავის თავში ჩაკეტილი, უწყვეტი სისტემის შესახებ, სადაც თითქოსდა პრაფენომენები, არქეტიპები განსაზღვრავენ ადამიანის არსებობას და მხოლოდ ცვლიან სახეს გარდასახვათა მუდმივი ბრუნვის გზაზე, რჩებიან რა ისეთებად, როგორებიც იყვნენ წარსულში. რასაკვირველია, ეს არ მომხდარა კარლ იუნგის შეხედულებათა გავლენის გარეშე... პრობლემის არსი დაიყვანება არა მითამდე, მხატვრული აზრის მოქცევამდე, რომელიც შედის კაცობრიობის კულტურულ-ესთეტიკურ მემკვიდრეობაში, არამედ მითის ახსნამდე, იმ წარმოდგენამდე, რომლებიც ჩვენს დროში იდებიან თავად მითის ცნებაში“[122,381].

მრავალი მოსაზრება გამოითქვა XX საუკუნეში მითის შესახებ. ცნობილი მეცნიერი ლ. ბატკინი „მითოლოგიზმის“ სიღრმეს პოულობს ცნობიერების ახსნაში, ორი სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბებაში, ურთიერთ შენაცვლებაში, რომელიც უკვე არასოდეს გახდება ერთი[103,117]. ხოლო თომას მანის აზრით, ყოველგვარი მითი ესაა საწყისი ნიმუში, ცხოვრების საწყისი ფორმა, არადროებითი სქემა[118,175]. მისი აზრით, მითოლოგიური ტიპი არა მხოლოდ უბრალოდ ჩნდება თითოეულ ეპოქაში, არამედ ის იმეორებს ზოგად შტრიხებში ერთსა და იმავე გზას. ამასთან, თ. მანი – მითოლოგიური სკოლის სხვა წარმომადგენლებისგან განსხვავებით – გამოდის მითის ფატალიზაციის წინააღმდეგ. თ. მანის ჩანაფიქრის აზრი „იოსებში“ არის არა იმდენად მითის შედარებითი მდგრადობის, რამდენადაც მისი სრულყოფის ჩვენება. მიმართავს რა მითს, თ. მანი უარს არ ამბობს კრიტიკულ-ისტორიულ ანალიზზე და არ უპირისპირებს მითს რეალობას. იგი მითს მოზეიმე სიცოცხლის მოდელს უწოდებს, რისი მეოხებითაც წამი განუზომლად დიდი ხდება, ხოლო პიროვნული არსებობა

თავს აღწევს ვიწრო ჩარჩოებს და მხარდაჭერას და კურთხევას ჰპოვებს: „მითის არსი მობრუნებაა, ზედროულობა, მარადი აწმყო“. სწორედ ეს ზედროულობა, ორაზროვნება, დაფარული ქვეტექსტები გახდა საფუძველი მითის XX საუკუნის მეორე ნახევრის მწერლობაში კვლავ გამოჩენისა.

ლევი-სტროსის აზრით, დღეისათვის მითების კვლევა „ტრივიალობასა და სოფიზმს შორის“ რაღაც საშუალო დონეზე დგას. ერთნი მითში ადამიანთა ფუნდამენტალური გრძნობების, სიყვარულის, სიძულვილის, შურისძიების და ა.შ. გამოხატულებას ხედავენ (ე.ი. სუბიექტურს), მეორენი — ასტრონომიულს, მეტეოროლოგიურისა და სხვ. ახსნის ცდას (ე.ი. ობიექტურს). მითებში ყველაფერი შეიძლება მოხდეს და თითქოს იქ მოვლენების განვითარება არ უთავსდება ლოგიკის კანონებს. მითებში ლევი-სტროსი ასეთი „ნებისმიერი თვითნებობის მილმა ეძებს ერთიანობას”[117,154]. ამრიგად, ლევი-სტროსის თანახმად, მითის ღირებულება იმაშია, რომ წარსულში მომხდარი ამბები ქმნიან სტრუქტურას, რომლის შესაბამისი, დროულია როგორც წარსულისთვის, ისე აწმყოსთვის და მომავლისთვის. მითს ორმაგი სტრუქტურა აქვს — ისტორიული და ზედაპირული, ანუ დროული და ზედაპირული.

ლევ-სტროსის ე.წ. ეტიმოლოგიურ თვალსაზრისს უარყოფენ მეცნიერები ა. ლოსევი და ფ. კესიდი. ლოსევის აზრით, მითის განსაზღვრების არსებითი ნიშნები შემდეგია: 1. მითი გრძნობადი წარმოდგენაა, რომელშიც ზოგადია გამოსახული; 2. მითში არ არის განსხვავება იდეალურსა და მატერიალურს შორის, ყოველი მატერიალური ისე მოქმედებს, როგორც იდეალური, ამიტომ მითს ახასიათებს მაგიურობა, ფანტასტიკურობა, სასწაული; 3. მითს აქვს საერთოდ ხელოვნებასთან (ფანტაზია) და რელიგიასთან (მაგია, სასწაული), მაგრამ ამვე დროს არსებითად განსხვავებულია მათგან“[124,457-458].

მითოლოგიური თეორიებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შრომას წარმოადგენს ე. მელეტინსკის მონოგრაფია „მითის პოეტიკა“, სადაც მეცნიერი აღნიშნავს, რომ „მითი არის

სიტყვებით გადმოცემული ბრწყინვალე პიროვნული ისტორია". თუმცა პიროვნების დიალექტიკური სინთეზის, მისი თვითგამოხატულებისა და სახელში სიტყვიერი გააზრების გათვალისწინებით, „მითი არის გავრცელებული მაგიური სახელი"... მითოლოგია მუდმივად გადმოსცემს ნაკლებად გასაგებს უფრო გასაგების მეშვეობით... (XX საუკუნეში) მითოლოგიზმმა მოახერხა სოციალურ-ისტორიულ და სივრცით-დროის ჩარჩოებიდან გაღწევა. უნივერსალური განმეორების სტიქია დამახასიათებელია ლიტერატურის არქაული ფოლკლორულ-ეპიკური ფორმებისთვის, მაგრამ XXს. რომანში ლეიტმოტივების ტექნიკა უშუალოდ დაიყვანება ვაგნერის მუსიკალურ დრამამდე, სადაც ლეიტმოტივები მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი მითოლოგიურ სიმბოლიკასთან" ე. მელეტინსკი აღნიშნავს, რომ ყველაზე თვალნათლივ ახალმა მითოლოგიზაციამ რომანში იჩინა თავი[119,131-169].

რობერტ ვეიმანი წერდა: „ნებისმიერი მითი არის გარკვეული ისტორია და ამიტომ – ლიტერატურა; ნებისმიერი ისტორია, რამდენადაც ის ლიტერატურაა, მოიცავს მითიურ მარცვალს!.. კავშირი პირველწყაროს, აღქმის საშუალებასა და აღმქმელს შორის ცვალებადია საგნის აღნიშვნის, მისი მნიშვნელობის გაგებისა და მისი ზემოქმედების თვალსაზრისით"[107,49-257].

ცნობილი კრიტიკოსი როლან ბარტი მითის შესახებ აღნიშნავდა: „მითის აღმნიშვნელი ორსახოვანია: ის წარმოადგენს ერთდროულად აზრსაც და ფორმასაც, შევსებულსაც და, ამავე დროს, ცარიელსაც. როგორც აზრი, აღმნიშვნელი გულისხმობს რაღაც წაკითხვის შესაძლებლობას, შესაძლებელია მისი დანახვა, მას გააჩნია გრძნობითი რეალობა (ენის აღმნიშვნელისგან საპირისპიროდ, რომელსაც გააჩნია ღრმა ფსიქიკური ბუნება)"[102,81-95]. ლოსევისთვის „მითი ყოველთვის არის ესა თუ ის განზოგადოება... მათში ბატონობს პრინციპი: „ყველაფერი არის ყველაფერი" ან „ყველაფერში არის ყველაფერი"[114,9-13].

თანამედროვე ტექსტი ყოველთვის გულისხმობს მის მიღმა არსებული. მითმა მისცა მას საშუალება, ცნობილი „ამბის" ქვეშ ამოგვეკითხა მეორე აზრი. ის აზრი, რომელიც თითქოს „ტრა-

დიციული“ ჩანდა და ამასთანავე ამ „ტრადიციულის“ ირონიზაცია და პაროდია სრულიად ახალი მოვლენა იყო XX საუკუნის დასასრულის ლიტერატურაში. ოთარ ჭილაძემ თავის რომანებში სწორედ „არატრადიციულად“ „გამოყენებული“ მითის ინტერპრეტირება შემოგვთავაზა.

XX საუკუნის II ნახევარში ქართულ ლიტერატურაში ისევ უდიდესი ადგილი დაიკავა მითმა, რომლის კვლავ გამოჩენასაც სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობა მოჰყვა. გურამ გვერწითელი აღნიშნავს „ახალი ტიპის რომანების“ როლს ქართულ პროზაში და მას ერთ-ერთ საუკეთესო მოვლენად მიიჩნევს: „აქ გზის გაკვალვა ო. ჭილაძემ და ჭ. ამირეჯიბმა იღვწეს თავს და დიდი წარმატებით მოიმოქმედეს ეს. მერე კი ამას მოჰყვა თ. ბიბილურის, გ. დოჩანაშვილის და სხვების რომანები“[34,4]. განსხვავებული მოსაზრება აქვს რევაზ მიშველაძეს ბოლო წლების ქართულ პროზაში მითის გამოყენების შესახებ. მისი აზრით, ამას „სუფთა ეპიგონური ხასიათი აქვს. მითოსური პასაჟები, უპირატესად, თვითმიზნურ ხასიათს ატარებს და ნაწარმოების მხატვრულ კეკლუცობად მეჩვენება, აჰყვე ევროპული და ამერიკული მწერლობის ბოლო წლების ეპიდემიას და „ბიბლიიდან“ ამოწერილი სქელი ეპიგრაფებით „ამდიდრო“ რომანის ცალკეული თავები“[68,4].

ქართველი მკითხველთათვის ნაცნობი იყო ლიტერატურაში მითის გამოყენების ფაქტები, რომელსაც XX საუკუნის 20-30-იან წლებში ჰქონდა ადგილი კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის და სხვათა შემოქმედებაში. ლიტერატურათმცოდნეთა აზრით, 20-30-იან წლების ქართულ პროზაში და პოეზიაში მითის გამოყენება, თუ მისი გამოყენების მცდელობა გარკვეულწილად გამოწვეული იყო ფრ. ნიცშესა და ა. შოპენჰაუერით გატაცებით. ხოლო 60-იანი წლებიდან, განსაკუთრებით 70-იან, 80-იან წლებში მითოსის ორმაგ გაგებას უფრო მეტი დატვირთვა დაეკისრა. აღნიშნული დისკუსიისას გ. მერკვილაძემ გამოთქვა მოსაზრება, რომ ჭ. ამირეჯიბის („დათა თუთაშხია“), ო. ჭილაძის („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“), გ. დოჩანაშვილის („სამოსელი პირველი“) და

მითოლოგიური ასპექტის მქონე მთელი რიგი სხვა მოთხრობები და რომანები ქართულ პროზაში ქმნიან გამორჩეულ ნაკადს და მრავალმხრივად ეხმაურებიან ე.წ. თანამედროვე ლათინურ-ამერიკული „მაგიური“ პროზის ტენდენციებს. ამ რომანების სამყარო – ეს არის ეროვნული საზოგადოებრივი ინტერესების თვალსაზრისით შემეცნებული ქართული ისტორიული თუ თანამედროვე სინამდვილე. ამ ინტერესთა განზოგადება საკაცობრიო პრობლემების დონეზე საყოველთაო მონაპოვრად აქცევს დასახელებულ ნაწარმოებებს. ძველი მითოლოგიური გადმოცემების გამჭირვალე საფარქვეშ მოქცეული უძველესი საკაცობრიო პრობლემები აქტუალურია დღესაც იმის წყალობით, რომ ხდება მათი „დამიწება“. ეს ძველი, გაქვავებული ლეგენდები და იგავები ჭეშმარიტების ახალ ხარისხს იძენენ, მჭიდროდ უკავშირდებიან თანამედროვეობას. მაგალითად ო. ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ხდება არგონავტების მითის ტრადიციული მოდელის მსხვრევა და სხვა იდეოლოგიურ კონცეფციას დაქვემდებარებული, იგი უკვე სხვაგვარ სოციალურ და, შეიძლება ითქვას, პოლიტიკურ-ფილოსოფიურ დატვირთვას იღებს[71,4].

ქართველი მეცნიერის მამუკა წიკლაურის აზრით კი, მითისკენ მიბრუნება ისევ „დიდი რეალიზმის“ ამოცანებმა მოითხოვა. მწერალი ეხება გმირს, რომელშიც განსახიერებული იქნება ეროვნული, ხალხური ხასიათი, რომელიც თანამედროვე ადამიანის ნიშანზე წამოჭრილ კითხვებს უპასუხებს[91,4]. ხოლო კრიტიკოს ლ. ბრეგაძეს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ლიტერატურის მითოსისაკენ მიბრუნებაზე საუბრისას მხედველობაში აქვთ არა იმდენად მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენება, რამდენადაც აზროვნების მითოლოგიური ხერხი, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ შესუსტებულია პერსონაჟთა მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივაცია და ამის სანაცვლოდ ე.წ. მარადიული იდეებია წარმოჩენილი, ოპერირება ხდება – ყოველი პერსონაჟი ამა თუ იმ მარადიული იდეის განსაზღვრებაა[24].

მეცნიერის ვასილ ნოვიკოვის მოსაზრებით, თანამედროვე „რომანში სახეცვლილია თვით ცნება „ისტორიული დრო“ და

„სივრცე“; ის გახდა უფრო ტევადი, მასშტაბური და რთული, ვიდრე უწინ იყო. იცვლება ხარისხის კატეგორია, რაობა „ტრაგიკული კონფლიქტისა“, თანამედროვე რომანში სახეცვლილია თვით სიუჟეტის აგების ხერხი, გმირთა ტიპიზაციის მეთოდი, სოციალურ და ზნეობრივ კოლიზიათა ასახვა“[74,50]. მწერალი აგიმანტის ბუჩისი კრიტიკოს ალგის კალედასთან საუბარში აღნიშნავს, რომ ყველა დროის რომანის გულისგული ერთი და იგივეა, ინდივიდის დამოკიდებულება გარე სამყაროსთან და მათი წინააღმდეგობანი. რომანის მხატვრული სტრუქტურის საიდუმლო, ამ ორი ჰარმონიის ურთიერთობის საიდუმლოა და თუკი ჩვენ მხოლოდ გარესამყაროს აღწერას მოვუნდებით, უიმედოდ გაიზრდება ჟანრობრივად მოუმწიფებელი რომანი“[57,43].

ოთარ ჭილაძეს რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ გამოყენებული აქვს ცნობილი ბერძნული მითი არგონავტებზე, მაგრამ ეს მხოლოდ ფონია, ავტორმა საკუთარი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. რომანს ბერძნულ მითოლოგიასთან და ავტორის ფანტაზიასთან ერთად ქართული ზღაპარიც ავსებს, ქალაქი ვანი კი ქმნის ალეგორიულ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობენ პერსონაჟები და ვითარდება მოქმედება.

ო. ჭილაძის რომანის მთელი სივრცე თვით ავტორს უკავია, ამბის თხრობას კი შემდეგნაირად იწყებს: „ყველაფერი კი იმ დღეს დაიწყო“... თითქოს ავტორისთვის ცნობილია არა მარტო წარსული და აწმყო, არამედ — მომავალიც. ის განჭვრეტს ადამიანთა დრამების დასასრულს მათ რეალურ დასასრულამდე. ო. ჭილაძე ასე იქცევა იმ შემთხვევაშიც, როდესაც გმირის ბედისწერა ვერ ეტევა რომანის საზღვრებში (მედეა „ეგდო ასე, ბაღში თავჩამხობილი და უხმოდ ტიროდა, რა იცოდა, რომ მთელი სიცოცხლე ასე უხმოდ უნდა ეტირა, ასე უხმოდ და უამხანაგოდ...“). რომანის ბევრი სცენა გამსჭვალულია შემაკრთობელი და წინასწარმეტყველური სიმბოლიკით, თითქოს ყოველი ამბის იქით იმალება მეორე, მესამე ამბავი.

ოქროს ვერძის დასაბრუნებლად ჩამოსული იასონი, სულაც არ არის მითიური რაინდი, არც ოქროს ვერძია დიდებული, აე-

ტორმა მას სრულიად გამოაცალა მითიური საბურველი. თვითონ ვერძს ის მაინც ეამაყებოდა, რომ „ჩვეულებრივი ცხვარი“ არ იყო... „ის უმალ სიკვდილს შეურიგდებოდა, ვიდრე ჩვეულებრივობას, თუმცა მხოლოდ სიკვდილს შეეძლო ხელის ერთი დაკვრით მოესპო ის უპირატესობა, რაც სიცოცხლეში მოეპოვებინა და რითაც სამუდამოდ გამოთიშავდა ხუჭუჭა და პელეტა მოდგმას, რომელსაც მხოლოდ რძის, ხორცის და მატყლის მიცემა შეეძლო ადამიანისათვის. მან კი უფრო მეტი გაიღო, მან ადამიანის ჩანაფიქრის განხორციელებაში მიიღო მონაწილეობა“, დიახ, ისიც მინოსის გეგმის ნაწილი იყო ფრიქსეს მსგავსად. ფრიქსემ, თავიდანვე იცოდა ნამდვილი პირობა დიდი მეფისა: ფრიქსე კოლხეთში უნდა დასახლებულიყო სამუდამოდ, იქნებ ოდესღაც ვიღაცას დასჭირვებოდა იქ ჩასვლა. ბერძნებს თავი უცხოდ არ უნდა ეგრძნოთ, იქ უნდა ყოფილიყო, „ბუდე და საფლავი“ ფრიქსესი. მინოსის „გეგმის თანახმად“ ფრიქსე ვანში მოკვდა. ვერ შეისრულა ნატვრა, სამშობლოში დაბრუნება ვერ შეძლო. „ამიერიდან ვერავინ დაუშლიდა მგლოვიარე საბერძნეთს, ჩამომჯდარიყო ამ სამარესთან.“ თუკი მითის თანახმად, ფრიქსეს ჩამოსვლას აიეტის სამეფოში ბედნიერება ეწვია, ოთარ ჭილაძემ გარდაუვალი საფრთხე და უბედურება გვიჩვენა. ფრიქსეს ჩამოსვლამ სრულიად შეცვალა ვანი, გარდაცვალების შემდეგ კი მან იგივე ავადმყოფობით შეპყრობილი ოთხი ვაჟი დატოვა, რომლებსაც მამის მიერ დახატული სამშობლო ეძახის, ჯაჭვით ეწევა. ერთ დღესაც ფრიქსეს ვაჟები ტოვებენ ვანს, დედას, გამზრდელ ბაბუას, გაიტაცებენ ნავს და იპარებიან, რათა „თანამოძმეებს“ გაუკვალონ გზა დედულეთისკენ. ეს ყოველივე კი ვანისთვის მართლაც უჩვეულო ამბავი იყო.

ავტორმა თითქოს პატარა, დამოუკიდებელი სამყაროები შექმნა თითოეული გმირის სახეში... ქარისა თავიდანვე მიხვდა, რომ ფრიქსე „უცხო უფლისწული“ არ იყო, მაგრამ სიმართლის თქმა ვერ გაბედა. ვერ შეძლო გაემჟღანებინა, რომ მეფის ასული გლეხის ცოლი იყო. ამიტომ შექმნა საკუთარი სამყარო, თავისი სიყვარულითა და სიძულვილით, „გამონაგონი სიყვარულის უსიცოცხლო ღეროს რომ გამოება ყვავილიდან“. პატივმოყვარეობა

და სიამაყე ხელს უშლიდა ქარისას შეემჩნია, რომ „მისი ოცნების კოშკები სინამდვილეში სილის კოშკები აღმოჩნდნენ, ბავშვობაში ზღვისპირას რომ აკოწიწებდა და მერე თვითონვე ანგრევდა. როდესაც მიხვდა, რომ მისი სიყვარული „გამონაგონი“ იყო, ის „ღრმად არ ჩაჰყოლია დაგვიანებულ აღმოჩენას, მას შეცდომის მომხიბვლელობა აინტერესებდა და არა მისი ფესვები, რაც თავიდანვე ღრმად იყო ჩასული სულისწრაფვობისა და წინდაუხედაობის მიწაში.“ მას კვლავ „ორივე ხელით ჩაეხუტებინა ცხოვრება, რომელსაც ერთხელ უკვე ემუხთლა მისთვის, მაგრამ მაინც ვერ მოეტეხა, ვერ მოედრიკა მისი ამაყი კისერი“[94,34].

ოდესღაც ამაყი, ძლიერი სამეფოს მფლობელი აიეტი ამაოდ ეშვებოდა „უძირო ჭაში“, რადგან ჭეშმარიტების დანახვა არ სურდა. მეფემ ვერ გათვალა, რომ „ოჯახში შემოშვებული უცხო კაცი, ვინც არ უნდა იყოს იგი, შენს მზეს მაინც არასოდეს დაიფიცავს, რადგან შენს მზეს თავისი გოგრის თესლი ურჩევნია და ვიდრე შენთან მოვიდოდა, თავისი მზე ჰქონდა... შენი მზე იმის მზეს ვერასოდეს შეცვლის. გახსენებით კი გაახსენებს და უარესად დაასევდიანებს, გააბოროტებს“, აი, სიმართლე, რომელსაც მეფე ხვდება, მაგრამ მაშინვე უარყოფს, მას „არ უნდა ასეთი ცოდნა“... აიეტის სიკეთემ და კეთილშობილებამ სათავე დაუდო მისივე სამეფოსა და სიკეთის ადგილზე ბოროტებისა და უბედურების დაფუძნებას. სიმბოლურია „უძირო ჭა“, იგი აიეტის სულია, საიდანაც მას დამცინავი სიცილი ესმის. რადგან „რაც არ უნდა მართალი იყო, შენს სიმართლეს პურივით ყველას ვერ გაუნაწილებ“.

დიდი სიყვარულით აღწერს ავტორი მედეას ცხოვრების გზას, მის სიცოცხლის წყურვილს. ნახა თუ არა იასონი, მედეა მიხვდა, რომ მოვიდა დრო... „მე უკვე მზად ვარ“, – გაიფიქრა და ქვეყანა დაინახა, ქარისას ქვეყანა, გარეთ რომ იტყუებდა, ამ პატარა ოთახს სამუდამოდ რომ აკარგვინებდა და სანაცვლოდ არაფერს პირდებოდა, რადგან იქ ყველაფერი თვითონ უნდა მოეპოვებინა.“ აქედან ეცნობა მედეა ცხოვრებას და რეალობას. მისთვის და მისი მეგობრებისთვის უზრუნველი ერთობა მხოლოდ

შანამ გაგრძელდებოდა, სანამ დრო ამ გოგოებს თავლაში არ შე-
ლალავდა, იმ ქვეყანაში, სადაც თამაშობასაც ცხოვრება ერქვა,
ოცნებას კი სინამდვილე, ეს სურნელოვანი ბაღიცა და მზით
გადათეთრებული ნაპირიც თვალში სანატრელი გაუხდებოდა, მა-
გრამ ასეთები ველარასოდეს დაბრუნდებოდნენ უკან, არც ბაღი და
არც ნაპირი დახვდებოდათ ასეთი, თანდათან გაუფერულდებოდა,
უაღრესად დაპატარავდებოდა და დაშორდებოდა კიდეც... ამ პა-
ტარა, ვაშლის ფოთლებით დაჩრდილული ქვეყნიდან გამოსვლა
შეიძლებოდა მხოლოდ, იმ დიდ ქვეყანაში კი — შესვლა. ისინი
აუცილებლად გამოვიდოდნენ ერთიდან, რათა მეორეში შესულიყვ-
ნენ." იასონის დანახვისას სწორედ ამას მიხვდა მედეა. „მე უკვე
მზად ვარ", — გაიფიქრა მან. ის, რაც გარეთ იყო, პატარა ოთახს
სამუდამოდ აკარგვინებდა და სანაცვლოდ კი არაფერს პირდებო-
და, იქ ყველაფერი თვითონ უნდა მოეპოვებინა.

ო. ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა" ვხვდე-
ბით პაროდიას, ირონიას. მწერალი ახდენს სხვადასხვა ცნობი-
ლი სახეების, მითების პაროდირებას, მაგალითად, ფრიქსესა და
ჰელეს კლასიკური მითი უცნაურ ინტერპრეტირებას ვხედავთ.
მითებში საარაკო გმირი იაზონი კი, ქალის ტანსაცმელში გა-
დაცმული „რაინდია", რომელიც მხოლოდ მედეას დახმარებით
აღწევს მიზანს.

ანტიკურმა ვანმა დაკარგა თვითმყოფადობა, აყვავებული
ქვეყნიდან საბერძნეთის კოლონიად იქცა. კეთილშობილებასა და
სიკეთეს გამცემლობამ და ვერაგობამ სძლია. ამას მოჰყვა ბუნების
სასჯელი: ზღვის უკან დახევა, დარიაჩანგის ბაღის გაქრობა და...
ბახას ორმოცსაფეხურიანი სარდაფის ლხენისა და ტკბობის მარ-
ნიდან ლოთობისა და ღრეობის სამიკიტნოდ გადაქცევა.

როგორც აპ. ცაავა აღნიშნავს, ოთარ ჭილაძის რომანის
ძირითადი პარადიგმატური ღერძი დაყრდნობილია მიწისმიერი
(დიონისური) სიკეთის (ბახას ორმოცსაფეხურიანი მიწისქვეშა
ტაძრის, სახლის) და ცისმიერი (ასტრალური) დარაჩანგის ბაღის
პარიტეტის ურღვევობაზე. სანამ ბახას (დიონისეს იპოსტატის)
მიწისქვეშა სახლის (ტაძრის) და მედეას მამიდის — ყამირის

მიერ დანატოვარ დარიჩანგის ბაღს ადამიანთა განუკითხაობით საფრთხე არ დაემუქრა, აიეტის ქვეყანაში ბედნიერება სუფევდა. მიწისქვეშა სახლში (ტაძარში) და დარიჩანგის ბაღში ყველას შეუძლია შესვლა, ოღონდ ბახას სახლში ღვთაებრივი ღვინის დალევა და ყამირის ბაღის სიმშვენიერით დატკბობა, მისი ნაყოფით შეუზღუდველი სარგებლობა გარკვეულ კანონზომიერებას ემყარება. ადამიანებმა თავიანთი განუკითხაობით, გულგრილობითა და უბედურებით არ უნდა დაარღვიონ მიწისა და ცისმიერი სიკეთის — „მარადიული გაზაფხულის“ ~~პარიტეტი~~. ო. ჭილაძესთან სივრცე ~~ამბივალენტურია~~, ბახას ტაძარი (სახლი) ქვედა სფეროა, ყამირის დანატოვარი ბაღი კი ზედა. ტაძრის ორმაგი საფეხური სარდაფში, მიწისქვეშეთში მიდის. დარიჩანგის ბაღი (ფარნაოზისა და ინოს პირველი სიყვარულის მოწმე, ბავშვობის ბაღი), ბაღი ედემი, იგივე სამოთხე, სრულ ჰარმონიას ქმნის, მაგრამ ეს ჰარმონია შემდეგ ირღვევა „დაცემით“, რასაც ბახას ტაძრის მოშლა და ბაღის გაქრობა მოჰყვება[90,227].

დარიჩანგის ბაღი — „პირველქმნილი ბუნება“, „სხვა კალაპოტში გადაგდებული ცხოვრებაა“, სამყარო, რომელსაც ბოროტება არ შეეხება. ვანი და დარიჩანგის ბაღი, ეს არის ერთმანეთს დაპირისპირებული რეალობა და ოცნება. ოქროსთმიანი ვაჟი უჩნდება ყველას, ვინც ბაღში „თავისი ხელით მოწყვეტილ ვაშლს“ შეჭამს, მისი „სურნელი ზღვაშივე ეგებებოდა ვანისკენ მომავალ ხომალდს“, მაგრამ როგორც კი სიბილწე ეხება ბაღს, ოყაჯადოს ჯარისკაცების სახით, დარიჩანგის ბაღი უკვალოდ ქრება. თითქოს არც არსებულა, „დარიაჩანგის ბაღი პატარა, თითქმის უმნიშვნელო ნაწილი ყოფილა ქვეყნისა და არა მთელი ქვეყანა.“

დარიაჩანგის ბაღი იყო ლამაზი ოცნების, სიმდიდრის, ბედნიერების განსხეულების სიმბოლო, რომლის არსებობა მხოლოდ მაშინ შეიძლებოდა, სანამ ხალხში შინაგანი ჰარმონია სუფევდა. სანამ ღირსება და ერთგულება ფასობდა, მაგრამ როგორც კი ხალხმა დაკარგა თავისი სახე, სამეფო აღარ ჰგავდა სამეფოს, დარიაჩანგის ბაღი გაქრა. ერთბაშად ყველამ იგრძნო, რომ უძვირფასესი განძი დაკარგეს. დარიაჩანგის ბაღი, ბახასეული ორ-

მოცსაფეხურიანი მიწისქვეშა ტაძრის მსგავსი იყო, რომელიც ადამიანთა მოდგმას შეუქმნია საოცნებო ქვეყნის მსგავსად. ბაღი კი მარადიული გაზაფხულის პარადიგმაა.

ხალხურ ზღაპრებში ვხვდებით ყამარ ქალის სახეს, რომანში კი ავტორმა წარმოგვიდგინა მედეას მამიდის, „ყამირის დანატოვარი ქვეყანა“, რომელიც ხალხური ედემის ბაღის სიმბოლოა. ავტორმა მითოსური მოდელების გამოყენებით გვიჩვენა კაცობრიობის მიერ სიმბოლური „ედემის ბაღის“ დაკარგვის შედეგად გამოწვეული ტრაგიკული ბედი, რომელიც მთელ საზოგადოებაზე ვრცელდება და, რომელსაც ინაწილებს მეფე, მეომარი, ქვის მთლელი, ხელოსანი, მეთევზე და სხვ. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში ასეთი ბაღის მფლობელად თამარ მეფე იყო დასახელებული.

აიეტის ეროვნული სიმაგრის მოშლის ისტორია ეროვნული ტრაგედიაა. ოყაჯადოს სამყარო კი ეროვნულ სულში ძალად შემოჭრილი უცხო ძალა, სისასტიკის, სიყალბისა და თვალთმაქცობის გამოხატულებაა. ოთარ ჭილაძე ქართული ეროვნული თვალსაზრისით განიხილავს აიეტისა და ოყაჯადოს სამყაროს, თუმცა ისინი ბოლოს განზოგადების ფუნქციას იძენენ. ეს არის მარადიული სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირების გამომსახველი, ისევე როგორც აკვნების ოსტატი ბოჩიას და ზღვის მოდარაჯე ბედიას სახე, რომლებიც ყოველგვარი ბოროტი გამოვლინებისას საკუთარ „მე“-ს და საკუთარი ქვეყნის უბედურებას ერთმანეთთან აიგივებენ.

აიეტის შემდეგ ვანში გამეფებული ოყაჯადოს სახელი ქართულ ხალხურ თქმულებაში „უზუნდარას ზღაპარში“ გვხვდება, სადაც ერთ-ერთი მოქმედი გმირია — ოყაჯადო დევი. იგი უკანონოდ შობილი დაუნდობლად ებრძვის ხალხში მამაცურ, ეროვნულ საწყისს. ოყაჯადო იყო ისეთი პიროვნება, როგორიც ჭირდებოდა დიდ მეფეს, მინოსს. პირველი მისი საქციელი მეჯინიბის დაკოდვის ბრძანება იყო. დაბეჩავებულმა მეჯინიბემ მალე მათხოვრობა დაიწყო და ასე გაჩნდა ვანში პირველი მათხოვარი. ხალხი თანდათან ყველაფერს ეგუება. „ახალ კალაპოტში გადაგდებული ცხოვრება თანდათან მშვიდდებოდა, ნაპირებს ეჩვეოდა

და თავქვე მიჰქროდა. ღვინის ვაჭარი ბახა, ისევე ღვინის ვაჭარ ბახად დარჩენილიყო, მაგრამ ახალი საგონებელი გასჩენოდა: მისი ღვინო ხალხს კი აღარ ათრობდა, აყეყეჩებდა. დარწმუნებული იყო, იმანო რაღაცას ეშმაკობდა, ღვინოს აფუჭებდა, მაგრამ ჯერ ჩუმად იყო, იმედი ჰქონდა, საქმეზე წაასწრებდა და პასუხსაც მაშინ მოსთხოვდა. ხალხსაც ველარ ცნობდა ღვინის ვაჭარი ბახა. მის ორმოცსაფეხურიან სარდაფში სხვა ხალხი ირეოდა, ღვინოსაც სხვანაირად სვამდა, ზეზეულად, ფაცა-ფუცით და ყინწიც მალე სწყდებოდა"[94,127]. ბახას სიკვდილით ქვეყნის სიუხვის პირველი სიმბოლო დაიკარგა.

რომანის დასაწყისში ქალაქის მცხოვრებთ უკვირთ თუ რატომ უნდა მოკლა ადამიანი, თუკი მისი სიცოცხლის მითვისება შეუძლებელია, მოგვიანებით საპირისპიროდ ჟღერს მეომარ უხეიროს დევიზი: „იქამდე ხარ კაცი, სანამ მეორე კაცის მოკვლა შეგიძლია."

უხეიროს მხატვრული სახე რეპროდუქცირებულია ქართული ჯადოსნური ეპოსის – „უხეიროს ზღაპრის" მითოსური სტრუქტურიდან. ზღაპრის გმირის ყალიბის მიხედვით უხეირო გამარჯვებული რჩება, ხოლო რომანში იგი ისტორიული კატაკლიზმების მსხვერპლად იქცევა. დაეცა მისი მეომრული სული, შემართების უნარი ჩაეხშო, ისე დახეიბრდა როგორც ვანი. უხეირო უებრო მეომარი და მებრძოლი იყო, მაგრამ ცხენებმა საომარი ეტლის ხელნა წაკრეს კეფაში და დაცემულს ფეხზე მძიმე ეტლი გადაატარეს. პირველი მეომარი ქვეყნისა წელმოწყვეტილი შერჩა ცისქვეშეთს. დრო გადის. მისი შუბი უქმად გაჩრილა კედელში. ცხოვრებამ კიდევ უფრო შეურაცხყო ლოგინს მიჯაჭვული უპირველესი მეომარი, მოსამსახურემ ქალიშვილი გაუუპატიურა და გაიქცა. მეომრის ოჯახში იბადება უკანონოდ შობილი კუსა, ჯალათი და გამყიდველი, რომელიც ისედაც გაუბედურებული ოჯახის დასასრულის დასაწყისი ხდება.

ოთარ ჭილაძის რომანში არის ერთი ასეთი ეპიზოდი მითოსიდან მოხმობილი: უხეირო, მარეხის სიყვარულის მოპოვებას რომ ისწრაფვის, დაუგდებს მას ვაშლს წარწერით: „ვფიცავ, რომ

არავის გავყვები ცოლად უხეიროს გარდა", ამგვარად იგი იმეორებს ბერძნული მითოლოგიიდან (ან თუნდაც ოვიდიუსისაგან და კლიმაქესგან), ჩვენთვის ცნობილი აკონტიოსის საქციელს, რომელმაც არტემიდეს ტაძარში მლოცველ კიდიპეს დაუგდო ოქროს ვაშლი წარწერით: „ვფიცავ გავყვე ცოლად მხოლოდ აკონტიოსს" როგორც ვხედავთ, მხატვრული მითი, რომელსაც გააჩნია კერძო სიტუაციის ლოკალური ფორმა, იმავდროულად არქეტიპის წარმოჩენის გზით, იძლევა რაღაც მუდმივი, კაცობრიობის მანძილზე გამეორებადი სიტუაციების მოდელირების საშუალებას"[66,57], – აღნიშნავს მ. მირესაშვილი.

მნიშვნელოვანია რომანში აფრასიონის წინასწარმეტყველური სახე. პატარა, სუდიანი ჭაბუკი, რომელიც ნათლად ხედავს ვანის მომავალს. მის ამ იშვიათ უნარს სიამოვნებით არ ხვდებოდნენ ვანელები. არავის „სიამოვნებდა წინასწარ შეტყობა იმისა, რაც მომავალში ელოდებოდათ, სასიხარულო იყო თუ სამწუხარო. „ყველა პეპელა ბრმაა, – ამბობდა აფრასიონი და როცა კითხავდნენ, რატომ აბრმავებ პეპლებს, რა დაგიშავესო, სრულიად სერიოზულად პასუხობდა, მე კი არ ვაბრმავებ, ბრმებად იბადებიან, ორი დღის სიცოცხლე უფრო გრძელი რომ ეჩვენოთ" თვალისჩინი ვააინელებდა პეპლის სიცოცხლეს: „ყველა ყვავილი ერთნაირად მოხიბლავდა, ერთნაირად მიიზიდავდა და იმასაც უნდა ეწვალა, ეყოფმანა და ამ წვალებასა და ყოყმანში მოკვდებოდა კიდეც. ახლა კი უფრო მეტს ასწრებს და უფრო მეტ ყვავილსაც პოულობს, რადგან ბრმაა და არჩევანის უნარი არა აქვსო", – ამბობდა აფრასიონი და მოდი და ნუ გაგიკვირდებოდა ამ ცეროდენა ბავშვისაგან ასეთი ლაპარაკი"[94,25].



როგორც გ. ბელაია აღნიშნავს: „ბრმა პეპელას იგავი, რომელიც პროეცირებულია ადამიანის ფსიქო-

ლოგიაზე, შემთხვევითი როდია ო. ჭილაძის შემოქმედებისთვის. მწერლის აზრით, ყველაზე სერიოზულ საშიშროებას წარმოადგენს ადამიანის მიდრეკილება, რეალობის ნაცვლად მისი ვერსიით ისულდგმულოს „ბრმად იცოცხლოს. ამ იდეაზე აფუძნებს ის საკუთარ მხატვრულ-ფილოსოფიურ კონცეფციასაც“[12,22].

ნაწარმოების უკეთ გაგებისთვის უპირველესი გასაღები თვით ტექსტია, რადგანაც სხვადასხვა ტიპის ავტორებს ვხვდებით: ერთნი, რომლებიც ქმნიან ტექსტებს, რომლებსაც მკითხველები ავტორის სურვილისამებრ იგებენ, ამის საფუძველს თვით ტექსტი იძლევა და, მეორენი, რომელნიც მკითხველს უტოვებენ „ცარიელ ადგილს“, ქმნიან ორმაგი კოდირების ენასა და ინდივიდუალური გაგების თავისუფლებას აძლევენ მკითხველს. მიუხედავად იმისა, რომ ოთარ ჭილაძის რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“-ს გმირებს გამუდმებით თან სდევს „თითქოს“ და „როგორ“, ისინი მაინც არსებობენ „ყველგან“ და „არსად“ და ეს მათ გარკვეულ იდუმალებას და ორაზროვნებას მატებს. თითქმის ყველაფერი რომანში მეტამორფოზულია, თითქოს ყოველივე საგანს, ნივთს, გმირს, თავისთავადი იერის გარდა აქვს მეორე, ზოგჯერ მესამე, მეოთხე მნიშვნელობა და იერი.

როგორც კ. იმედაშვილი აღნიშნავს: „ოთარ ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მითი მთლიანად გათავისებულია. იგი იმდენად განუყოფელია სინამდვილისაგან, რომ შეუძლებელია მისი გამოყოფა, მიუხედავად იმისა, რომ მკითხველი მუდამ გრძნობს მითის სიღრმეებს“[53,159]. გ. ლეჟავა მიიჩნევს, რომ ო. ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ და ჭ. ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიას“ შესახებ გამართულ დისკუსიებში დაბადებული ტერმინი – „მითიური რეალიზმი“, არის ვარიაცია მაგიური რეალიზმის, არაჩვეულებრივი რეალური სამყაროს, სინთეტური პროზის“[62,152].

აიეტი – მეფე, რომლის სიკეთეს უბედურება და „ნგრავა“ მოჰყვა; უხეირო – მეომარი, რომლის დიდებული წარსული უიმედო აწმყომ შეცვალა და მასაც არაფერი დარჩენია, გარდა იმისა, რომ მთელი დარჩენილი ცხოვრება ქსოვოს გარდასული ცხოვრე-

ბის ქრონიკა: ფარნაოზი – ხელოსანი, ქვისმთლელი, ხელოვანი – აი, სამი განზოგადებული სახე და ეტაპი „განვითარებისა“.

ფარნაოზის დაბადებას ცოდვა სდევდა თან, დედამისი მშობიარობას გადაჰყვა. ამის შემდეგ ფარნაოზი ამჩნევდა, რომ ყველაფერი, რასაც კი შეეხებოდა, ხელში უკვდებოდა. ზოგჯერ თავის თავს ლურჯ აქლემზე ამხედრებულ სიკვდილთან ათანაბრებდა. იგი ამაოდ ებრძოდა სინამდვილეს, „სინამდვილე სხვა იყო, ის ამ ქვეყნად სასჯელის მოსახდელად მოსულიყო, კი არ მოსულიყო, გადმოესახლებინათ, რადგან აქ შეიძლება სასჯელის მოხდა, დანაშაულის გამოსყიდვა დღითიდღე, წვეთწვეთობით, უსასრულოდ“[94,254].

ადამიანი და ადამიანთა ბედისწერა, მათი ფსიქოლოგია, აი, ნაწარმოების მთავარი სახე, ფარნაოზისა და მისი პირველი დიდი სიყვარულის ინოს ბედნიერების ოცნებაც ამ კანონზომიერებას ემორჩილება თითქოს. „ისინი არც პირველი ადამიანები იყვნენ და არც ერთმანეთისთვის გაჩენილნი, – წერს ო. ჭილაძე. – მათ კი არ უნდა დაეწყოთ ცხოვრება, არამედ სხვების დაწყებული უნდა გაეგრძელებინათ, ანდა დაემთავრებინათ“.

ოყაჯადოს სახელმწიფოში, ტყუილსა და ღალატზე აგებულ სამეფოში იბადება, ერთი მხრივ, ფარნაოზში, ღირსებადაკარგული, გაუბედავი პიროვნება, და მეორე მხრივ – კუსა, ჯაშუში და ჯალათი. ფარნაოზმა ბავშვობიდანვე გამოამჟღავნა სუსტი ბუნება, იგი ხვდება, რომ რაც ირგვლივ ხდება არასწორია, მაგრამ პროტესტის გამოთქმის ძალა არ აქვს, იგი უმოქმედოა. მან ვერ შეძლო გადაერჩინა პატარა ძაღლი ცუგა, მან ვერ დაიცვა ინო, მისთვის გამოსავალი თითქოს გაქცევა იყო. ფარნაოზს ეხედავთ კრეტაში, მინოსის სამფლობელოში, სადაც დიდი ტანჯვა-წამება გამოიარა, ბოლოს კი მაინც სამშობლოში დაბრუნდა. გზაში იგი ხვდება დაბერებულ, მიხრწნილ მალალოს, რომელიც პატიებას და ინოს დახმარებას სთხოვს. ფარნაოზი ვერც ამჯერად აბერხებს შეყვარებულის დაცვას. ცოლად ირთავს მეზობლის ქალს, თინას. რამდენიმე ხნის შემდეგ უკვე დაცოლშვილებული ფარნაოზი შემთხვევით ხვდება ინოს, ამჯერადაც ამჟღავნებს თავის სისუსტეს

და საკუთარი დისწულის, კუსას გამოჩენით შეშინებული გარბის. ფარნაოზს შეეშინდა „და სწორედ მაშინ გახდა გარეწარიც, მოღალატეც, თვალთმაქციც და უსინდისოც. და თუმცა ამით, როგორც მერე კუსამ განუმარტა, სხვებს დაემსგავსა და იმ სხვებთან ცხოვრების უფლებაც მოიპოვა. სამაგიეროდ დაკარგა ის, რასაც ვერაფერი შეცვლიდა, რადგან მისი შემცვლელი არც არსებობდა“ [94,259]. ფარნაოზმა დაკარგა თავისი პიროვნება და, მიუხედავად იმისა, რომ იგი გრძნობდა თავის უსუსურებას, ერჩივნა ქვისგან გამოთლილი ინოს თავისთვის ელოლიავა, ვიდრე სინამდვილისთვის გაესწორებინა თვალი.

მძიმე ბავშვობა გამოვლილი ფარნაოზი მეოცნებეა. დარიაჩანგის ბაღში ინოსთან ერთად თამაშობს და ვერც წარმოუდგენია, რომ ეს ბაღიც გაქრება და ინოც. მას ყოველგვარი წინააღმდეგობა აშინებს. „ის იმ კაცს ჰგავდა, — გვიამბობს ავტორი, — წინადღით ნალოთარს გამოღვიძებისას რომ ეშინოდა“... ფარნაოზი სიზმარს ებღაუჭებოდა, „გაღვიძებული განათებული ქვეყნის ხმები რომ არ გაეგო, სიმართლის სავსე ხმები“. ქვისგან თლის ინოს თავს, რომელიც თითქოს მისი და ინოს სიცოცხლის სიმბოლო გამხდარა. ფარნაოზი მიისწრაფოდა აგრეთვე სათნოებისკენ, მაგრამ ამას ვერ მიაღწია, რამდენჯერ გაიქცა დარიაჩანგის ბაღში, კუნძულ კრეტაზე, მღვიმეში. იგი ყველგან ეჩვევა თავის მდგომარეობას, საკუთარი დისშვილი კუსა მას თვალთმაქც არსებად მიიჩნევს, ფარნაოზი კი ყველგან ეძებს თავშესაფარს, ბოლოს დილემის წინაშე დგება, ან ჯალათის როლი უნდა აირჩიოს, ან — მსხვერპლის, ფარნაოზი დუმილს ერთადერთ გამოსავლად მიიჩნევს. ერთადერთი, რაც დარჩენია, ის არის, რომ პატარა ვაჟიშვილს ზღაპრად მოუთხროს ჯადოსნურ, ზღაპრულ სამყაროზე. პატარა უხეიროსთვისაც „მამის ბავშობის დროინდელი ქალაქი უფრო მომხიბლელია და უფრო ახლობელიც“... ბავშვს ეშინოდა, რომ, როცა წამოიზრდებოდა მისი სახლიც ჭაობში იდგმებოდა. სანამ ფარნაოზი ფიქრობდა რა პასუხი გაეცა შვილისთვის, პატარა უხეიროს „ხელები ფრთებივით გაშალა და გადმოხტა... გეგონებოდათ, ეგაა, მართლა გავფრინდებიო“, — ყვებოდნენ ამ ამბის

შომსწრენი“. კუსას მიერ დასმენილი, ჯვარცმული ფარნაოზი კი „კვლავ იხილავს დარიაჩანგის ბაღს, რომელიც მზეზე ხასხასებდა, დამათრობელ სურნელს აფრქვევდა, ალაგ ჰყვაოდა, ალაგ მწიფდა და ალაგ უკვე ნაყოფი ჩამოსდიოდა, ფუტკრების ჯოგი ოქროს მტვერივით ედგა თავზე, შორს, თვალის საწიერამდე, გაჰქონდა ნიავს მისი ყვავილი“[94,283]. ფარნაოზი იკაროსს ხედავს, პატარა ბიჭს, რომელსაც აყვავებულ ბაღზე მიუთითებს და ჰპირდება, რომ „ასეთი იქნება ქვეყანა“, ასეთი ხომ არის?! – უკვირს იკაროსს, – ხო, არის და იქნება კიდეც“, – პასუხობს ფარნაოზი.

რომანის დასაწყისში თითქოს ბუნება და ადამიანი ერთი და იგივეა, მათ შორის ჰარმონია სუფევს, მაგრამ საკმარისია ადამიანმა ჩაიდინოს პირველი ცოდვა და ზღვა უკან იხევს. „ტყუილს“, „ცბიერებას“ შემოუძღვა ფრიქსე ვანში.

რომანში ბედია ქვეყნის ფხიზელი თვალია. იგი მიხვდა, რომ „ზღვა რაღაცას ეშმაკობდა“, მაგრამ მან ისიც იცის, რომ არავინ დაუჯერებს. ამიტომ მან თოკით გადაზომა ნავების სადგომიდან ზღვამდე ადგილი, მერე თოკი დაახვია და კისერზე გადაიცვა, რათა ყოველთვის ხელთ ჰქონოდა და დამშვიდდა, თითქოს თოკით დააბა ამოდენა ზღვა და ახლა უიმისოდ ფეხსაც ვერ მოიცვლიდა, მაგრამ ზღვის ადგილზე უზარმაზარი, მკვდარი, დაბალი, მყრალი და აშმორეული ჭაობი რჩება, რომანის დასასრულს ზღვა ძალიან შორს არის, ხოლო თოკის გორგალი ამ ხნის განმავლობაში ისე გაზრდილიყო, ისე დამძიმებულიყო, და ისე დაბანდულიყო, ბოლოს და ბოლოს სიბერისა და ამოუხსნელობის საიდუმლოებისაგან გაწამებული ბედიაც გამოეგუდა თავის ჭრელსა და უხეშ მკლავებში... აიეტის ბრწყინვალე სამეფოს ნანგრევებზე, ოყაჯადოს სამეფოში ბედიას სიფხიზლემაც აზრი დაკარგა. ქვეყანა შეეგუა თავის მდგომარეობას. ბედიას ძახილი: „ზღვა გვეპარება, ხალხოო“, – არავის ესმის. ხოლო როდესაც გარდაცვლილ ბედიას ცოლი ზღვაში „მარხავს“, ზღვა არ იღებს მის სხეულს. უცნაური სიმბოლური რიტუალია ბედიას ზღვაში „დამარხვის“ სცენა.

მნიშვნელოვანია რომანში ფოთოლასა და ბოჩიას უბერებელი

სიყვარული, რომელიც მარადიული ახალგაზრდობის სიმბოლოდ აღიქმება. არავის ახსოვს მათი ასაკი, მათი დაუთვლელი შთამომავლობა მრავლდებოდა. ცხოვრობდნენ, კვდებოდნენ, ბოჩოლა და ფოთოლა უცვლელნი რჩებოდნენ. თითქოს ისინი მარადისობაში ცხოვრობდნენ, მარადისობა კი ყველა დროს მოიცავს, მაგრამ ოყაჯადოს სამეფოში გამეფებული ბოროტება მათ უკვდავებას ბოლოს უსწრაფებს, ამქვეყნად აღარაფერი აღარ რჩება ძველი, დიდებული ქვეყნისა, თითქოს ყველა კვალი წაიშალა. ფარნაოზი კი ერთადერთია, რომელმაც შეძლო სიცოცხლის ბოლოს გაემჟღავნებინა მიჩქმალული გრძნობები და თავის თავზე ეტვირთა მთელი „სამყაროს“ დანაშაული. ქვეყანა გამოფხიზლდა, თითქოს ახლაღა მიხვდნენ, რომ გამქრალა დარიაჩანგის ბაღი და ზღვაც გაპარულა, ქალაქი გაპარტახებულა და დაცარიელებულა. „სარკმელზე ცხვირმიჭყლეტილი ადამიანი ყველაფერს ხედავდა და გული უკვდებოდა, ყველაფერი თავიდან გასაკეთებელი გახდებოდა, თუკი როდესმე კიდევ გამოვიდოდა გარეთ და გამოკეტილ ბინებში თვითონაც არ გაიხრწნებოდა თავისი ნასუნთქისა და ნაფიქრალის მსგასად“[94,367].

პატარა უხეიროს დაღუპვამ გამოაფხიზლა ფარნაოზი, გააერთიანა მისი გაორებული სული, თითქოს სადღაც გაქრა მისი „მარადიული გაურკვევლობის, მარადიული ყოყმანის, მარადიული შიშის“ გრძნობა. მან მხოლოდ დასასრულს გაისაზრისა, რომ სიმაღლეთა საწვდომად საჭიროა აფრენის უნარი, რათა თავი დააღწიო უხეირო არსებობას და ეზიარო ყველაფრის ჭეშმარიტებას.

რომანში ნაჩვენებია აგრეთვე უცვლელი სახე „მოყვრად მოსული მტრის მინოსის“, რომელიც მთელი ნაწარმოების მანძილზე ინარჩუნებს მარადიულობას.

რომანს ლაიტმოტივად გასდევს ცნობილი ხალხური საქორწინო სიმღერის სტროფი: „დაბნეულ ფეტვის მარცვალსა, რა მოჰკრეფს წიწილის მეტი. მე და შენ სიყვარულს რა გაჰყრის სიკვდილის მეტი“, სხვა ვარიანტით სიმღერის მეორე ნაწილი ასეა წარმოდგენილი: „ჩვენი პატარძლის მაყრებსა რა გასწყვეტს სიკვდილის მეტი“. ამ ღრმააზროვან მეტაფორულ სტრიქონებს

ძლერის მედეა თავის თანატოლებთან დარიჩანგის ბაღში, აგრეთვე კუსას ცოლი პატუ და ქვისმთლელი ფარნაოზიც. ფეტვის მარცვალი გამრავლების, სიუხვის, დოვლათიანობის სიმბოლო იყო. აიეტის დოვლათიანი ქვეყნის დამცირება-დაკნინება შედარებულია ფეტვის მარცვლების დაბნევასთან. ეს დაბნეული მარცვლები, გამქრალი დარიაჩანგის ბაღი და ბახას მიწისქვეშა ტაძარი ბოჩიას მიერ გამოღვიძებულმა ხალხმა და ცისკენ თვალაპყრობილმა პატარა იკაროსებმა უნდა აღადგინონ. ქაოსი კოსმოსმა უნდა შეცვალოს, ასეთია მწერლისეული „იკაროსის გაფრენის" ტევადი მოდელის პერსპექტივა[90,242], — აღნიშნავს აპ. ცანავა.

რომანში აიეტი თითქოს ერთგვარი სარკეა, მის სულში ჩანს განსჯის საგანი, ანუ არა ის, რაც მოხდა ანტიკური კოლხეთის ისტორიაში, არამედ უფრო სამტროდ მოგზავნილი უცხოელის ბედისა და საფლავის ფილოსოფია. მისი შინაარსი ვერაგული საწყისია და აიეტი ამ ვერაგობის უნებლიე შემსრულებელი ხდება. არგონავტების ცნობილ მითს, როგორც გ. მერკვილაძე აღნიშნავს, ავტორმა „სრულიად ახალი განზომილება მოუძებნა, ზღაპრული საბურველი ჩამოხსნა და „ზესიმაღლიდან" სასტიკ მიწიერ სინამდვილესთან მიიყვანა იგი მაღალზნეობისა თუ ანტიმორალის, პიროვნების სრულყოფილების თუ მისი დაკნინება-გადაგვარების, ქვეყნისა და ხალხისადმი ერთგულების და მათი ღალატის, ბოროტება-სისასტიკის თუ კეთილქმედების, ტირანიზმის ტრაგედიის თუ ჰუმანიზმის იდეათა ახლებური ინტერპრეტაციის წყალობით. დემითოლოგიზაციის ტენდენცია რომანში ხორციელდება, ერთი მხრივ, კონკრეტული ეროვნული სინამდვილის გამძლავრებული აღქმით და, მეორე მხრივ, მითოლოგიურ გმირთა თუ პირთა პაროდირების გზით"[69,66].

რომანი აყვავებული სამეფოს ნგრევით იწყება, რომანის ბოლოს უკვე აღარ არის დარიაჩანგის ბაღი, ოქრომჭედლობის უბანი, ბახას სარდაფი, ზღვის ადგილი ჭაობმა დაიკავა, შავთვალება მალალო ჯოჯოდ იქცა. ოყაჯადოს მომავალი აღარ აქვს, მისი მეუღლე, გრძნეული კამა „სიცივის, სიმარტოვის, სიბერწის" განსახიერებაა, რომელიც ერთი თვალის შეელებით ახმობს ყოველი-

ვეს. ყველაფერ ამას კი ის სულიერი სიმარტოვე ემატება, რომელსაც განიცდიან აიეტი, უხეირო, ფარნაოზი, თვით ოყაჯადოც. „გამარჯვებული“ მარტო რჩება თავის ტახტთან, სკიპტრასთან, გვირგვინთან. ფარნაოზის შვილის პატარა უხეიროს გადმოხტომა ტაძრიდან, რათა გაფრინდეს, გააღვიძებს ხალხში მიძინებულ გრძნობებს. ხალხის წარმოსახვაში კვლავ ცოცხლდება აკენის ოსტატისა და მრავალშვილიანი ოჯახის მამის — ბოჩიას სახე, როგორც მუდმივი განახლების, უწყვეტი სიცოცხლის, აღორძინების სიმბოლური სახე. ხოლო კედელზე გაკრული ფარნაოზის მიერ დასახული სამყარო, სხვა არაფერია, თუ არა თავდაპირველი ვანი, წალკოტი, მოხასხასე დარიაჩანგის ბაღი, როგორც მომავალი სამყაროს სიმბოლო.

ამრიგად, თუ აღორძინებას მოჰყვა სიკვდილი, მაშინ სიკვდილსაც უნდა მოჰყვეს სიცოცხლე, რადგანაც მითოეპიკურ სამყაროში ყველაფერი ურთიერთკავშირშია: სიცოცხლე და სიკვდილი, დასასრული და დასაწყისი, კონკრეტული და აბსტრაქტული...

დარიაჩანგის ბაღის გაქრობასთან დაკავშირებით სამეცნიერო კრიტიკაში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს; გ. ბელაია მიიჩნევს, რომ „რომანის ფინალი — მხატვრული სამყაროს სისტემაში დარიაჩანგის ბაღი იმედის სიმბოლოს არ წარმოადგენს. ის უფრო ამ იდეის მოჩვენებითობის, წარმოსახული სამყაროს, მოლანდებული ოცნების სიმბოლოა“[12,40]. ამავე მოსაზრებას იზიარებს და გამოხატავს კლ. ოგნევი. საპირისპიროს აცხადებენ გ. მერკვილაძე, ჰ. ჰირში, ა. რუდენკო-დენსიკი, მ. მირესაშვილი, რომლებიც აღნიშნავენ, რომ ფარნაოზის უკანასკნელი ზმანება — იმედის და ოპტიმიზმის აღმნიშვნელი სიმბოლოა. რომელიც რთული სამყაროს ერთგვარ გამოსავალს წარმოადგენს. მართლაც, თუკი ნაწარმოები იწყება „სამოთხის“ მოსპობით და დანგრევით, რატომ არ შეიძლება ეს „ნგრევაც“ დასრულდეს?“ მითუმეტეს თუ მოხდა „მსხვერპლშეწირვა“ პატარა იკაროსის სახით, რომელმაც აჩვენა ფარნაოზს და მთელ ვანს, რომ „იმ სამყაროში“, რომელშიც წალკოტია, მოხვედრა მხოლოდ თვითშეგნებით შეიძლება.

ო. ჭილაძის რომანში ყურადღებას იქცევს უჩვეულო დრო-ით-სივრცული კონტინუუმი, ვანის ცხოვრება თითქმის ემყარება ციკლს: ცხოვრება — სიკვდილი — აღორძინება, სადაც ციკლი განისაზღვრება დასასრულით და პირუკუ. საინტერესოა მხატვრული დროის საკითხი ო. ჭილაძის რომანში, როგორც ცნობილია, ეპოსში დრო განიზომება მოვლენით: თუ მოვლენები არ არის, ე.ი. დროც არ არსებობს. მოვლენებს შორის არსებული „ცარიელი დრო“ უკვალოდ ქრება... თითქმის ნაწარმოების ბოლომდე ვხედავთ მარად უჭკნობ შავთვალება მალალოს, ცოლ-ქმარიც — ფოთოლა და ბოჩია უკვდავნი არიან, სანამ ჰყვავის დარიჩანგის ბაღი და სანამ ვანის მითოლოგიური სამყარო ინარჩუნებს თავის მთლიანობას[66,56].

რომანში წარმოდგენილი მითი წარმოადგენს ეთიკური კონცეფციის პირველწყაროს, ხოლო მითოსური არქეტიპები და მოდელები აღნიშნავენ ქმედების ამსახველ კოდებს.

ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ გასული წლების რომანებთან შედარებით ნოვატორულ მოვლენას წარმოადგენს. თუკი 50-იან წლებამდე ქართულ პროზასა და პოეზიაში მითოსს მიმართავდნენ, როგორც მხატვრული აზროვნების იმპულსს, სამოცდაათიანი წლებიდან მითის გამოყენება რამდენადმე იცვლება. აქ მითის გაფეტიშებულ სახესთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ პაროდირებასთან, რაც ერთგვარად ციტაციის ფორმას იღებს და ყალიბდება მოდერნიზმისგან განსხვავებული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი სახეცვლილებით.

რაც შეეხება მნიშვნელობათა შერჩევისა და ჩამოყალიბების პროცესს, როგორც მ. კვაჭანტირაძე აღნიშნავს, „მნიშვნელობა არასოდეს არ არის ჩაკეტილი, რადგან ნიშანთა აღქმა კითხვის პროცესში გამუდმებით იცვლება და მნიშვნელობასაც ელფერს უცვლის. ენის ცვლილებების ისტორიული პროცესი სწორედ მნიშვნელობათა ღერძის გასწვრივ მდებარეობს. მნიშვნელობა რომ ისტორიული, კულტურული კონტექსტით არ იცვლებოდეს, ვერ შესრულდებოდა ენობრივი კოდის გადახალისების ისტორიულ-კულტურული ფუნქცია“[59,155].

ამდენად, XX საუკუნის 70–80-იან წლებში განვითარებული ლიტერატურული პროცესები სრულად აისახა ოთარ ჭილაძის რომანებში. ესეისტურობა, სიმბოლურობა, ადამიანის სულიერი სამყაროს მსოფლშეგრძნება, მსოფლგანცდა, თვითშეგნებისადმი სწრაფვა, მითის ახლებური, განსხვავებული ინტერპრეტაცია და მრავალი სხვა თვისება გამოარჩევს მის შემოქმედებას. ავტორი ქმნის საკუთარ სახეებს თუნდაც ცნობილი პერსონაჟებისაგან, ბიბლიიდან ციტირებული ფრაზები კიდევ უფრო მეტ სიმბოლურობას სძენს ნაწარმოებებს, რომლებშიც გამოხატული ასოციაციურობა, მეტაფორულობა და სხვა მრავალი მნიშვნელოვანი ასპექტი მწერალს XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიაში მნიშვნელოვან ადგილს უმკვიდრებს. ავტორს საკუთარი ინდივიდუალობა და სტილი გამოარჩევს. მისი რომანები თანამედროვე ქართული პროზისათვის მნიშვნელოვანი შენაძენია.

„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“. ო. ჭილაძის რომანი „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ 1975 წელს გამოქვეყნდა და მაშინვე მძაფრი ლიტერატურული ინტერესის საგნად იქცა. დაიწერა უამრავი წერილი, სტატია. ამ ნაწარმოებით ავტორმა სრულიად ახალი სტილის დამკვიდრება შეძლო XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში, მისთვის დამახასიათებელია ორმაგი კოდირება, განსხვავებული ტექსტი, მითოლოგიზირებული რეალობა, სიმბოლურობა.

როგორც კ. იმედაშვილი აღნიშნავს: „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ – კვლავ ერის ისტორიული ბედით თუ უბედობით არის ნაკარნახევი. ერთი შეხედვით, აქ თითქოს უარია ნათქვამი მითოსთან იმ მიახლოებასთან თუ მითოსის გაგების განძარცვაზე, რამაც ავტორს წარმატება მოუტანა პირველ რომანში. დრო ფორმალურად ლოკალიზებულია – XIX საუკუნე, გმირებიც ამ ეპოქის შესატყვისი ადამიანები არიან, სამოქმედო ადგილიც რეალურად არსებულია, გარდა ურუქისა (და ეს მითემა აქ არაა შემთხვევით მოხმობილი), მაგრამ მოჩვენებითია ეს ყოველივე. ტექსტის პოლივალენტურობა, დროის განუსაზღვრელობა, პერსონაჟთა ორმაგობა (რეალური და სიმბოლური მნიშვნელობა სახისა), მითებზე

მინიშნება თუ მითის ლოგიკით უფრო ღრმად ჩაწვდეს სინამდვილეს, უფრო ღრმად ასახოს იგი, ავტორი თვით ქმნის ხელოვნურ, მხატვრულ მითსა და მითემებს"[52,121].

მთავარი ავტომითი რომანის თავსა და ბოლოში მარადიული ქალის სახით გვხვდება. რომანში მოთხრობილი ქაიხოსრო მაკაბელის ოჯახის ისტორია, რომელიც ერთი საუკუნე, XIX საუკუნე, გრძელდება, არ არის მხოლოდ ერთი ოჯახის ისტორია, მასში საქართველოს ისტორიასაც ვხედავთ თათრითა და უგვარო მაიორითურთ, თუმცა მომავლის იმედი ობოლი მართას სახით უბრუნდება მაკაბელების ოჯახს. ავტორმა სამშობლოსა და ადამიანების ბედი მჭიდროდ დაუკავშირა ერთმანეთს.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ თვისებათაგან რამდენიმეს გამოკვეთილად ვხედავთ, განსაკუთრებით აღსანიშნია, ციტატა და ციტაცია. ოთარ ჭილაძის რომანი რთული სიმბოლოებითა და ალეგორიებით დატვირთული ნაწარმოებია, რაც სათაურიდანვე ჩანს. „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან" ბიბლიიდან მომდინარე პარადიგმაა, რომელიც ეკუთვნის ძმის მკვლელ კაენს. კაენმა სთხოვა ღმერთს: „ყოველმან მპოვნელმან ჩემმან, მომკლას მე"-ო, ხოლო ღმერთმა უპასუხა, რომ მის ცოდვას მთელი მისი შთამომავლობა იტვირთებს, მასთან ერთად სხვა დაისჯება, დაიღვრება სხვისი სისხლი... ქაიხოსრო მაკაბელის ოჯახი სიცრუესა და სიყალბეზეა აგებული, მისმა ოჯახმა უნდა ზიდოს ცრუ მაიორის ცოდვები. საკუთარი თავის გადარჩენისათვის ქაიხოსრო გალავნიან და რკინის ალაყაფიან სასახლეში იკეტება და საკუთარი შვილიშვილების ზრდით შეძრწუნებული დროის შეჩერებას ლამობს. ფრაზა: „დრო კი გადიოდა", — ნაწარმოებს ბოლომდე გასდევს რეფრენად, კედელზე ჩამოკიდებული უზარმაზარი საათი კი თანაზომიერად აღრიცხავს წამებს.

ნაწარმოებში მოქმედ თითოეულ გმირს სიმბოლური დატვირთვა აქვს, ავტორი თითქოს ყველა მათგანს აძლევს საშუალებას თავიდან დაიწყონ ცხოვრება, მაგრამ ქაიხოსრო მაკაბელის მიერ ბავშობიდანვე გათავისებული სიცრუე და სიყალბე მთელ მის შთამომავლობას თან სდევს და მისგან თავის დაღწევა თითქმის შეუძ-

ლებელია. ქაიხოსრო, რთული ცხოვრების, ბავშობაწარმართული, თავისუფლებაწარმართული კაცია, XVIII საუკუნის დასასრულს დაბადებული, რომელსაც „ყველაფერი“ აშინებს. მას მხოლოდ ერთი რამ სურს: „საკუთარი სიცოცხლის გადარჩენა, სამუდამოდ შიშნაჭამი სიკვდილის დანასუნთქი სიცოცხლის გადარჩენა“, რაც მან შეძლო კიდეც. ბუნებით მშიშარა ადამიანმა საკუთარი ოჯახისგან სიძულვილის მეტი ვერაფერი მიიღო, ალექსანდრეს მიერ გარდაცვლილი პაპის სახედარზე ამხედრება და ისე სოფლის შემოტარება, მაინც არ იყო შურისძიების გამოხატულება, ეს იყო ქაიხოსროს „სისხლის“ უკანასკნელი გაბრძოლება.

რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ — თითოეული პერსონაჟი წარსულშია ჩაძირული, მაგრამ ბავშობა ბედ-იღბლის ექსპოზიციას კი არ წარმოადგენს, არამედ — ხასიათისას. გმირის ბედ-იღბლის დასაბამი ემთხვევა ბავშვობის დასრულების მომენტს. აქ ხორციელდება „დიდ“ ქვეყანასთან შეხვედრა და პიროვნება ხელმეორედ იბადება... ქაიხოსრო ქადაგებს შემგუებლობის ფილოსოფიას, რომლის საფუძველია შეგნებული კომპრომისი ჭეშმარიტებასთან. ქაიხოსროს უკუღმართი გონება ჭეშმარიტებას არ ცნობს. ამას ადასტურებს სიცრუე წარმომავლობის შესახებ, რომელიც მან შეთხზა და რომელშიც ისე ღრმად ჩაეფლო, რამაც ძირი მოუშალა საკუთარ ოჯახს, თვითონ კი ცოცხლად დაიმარხა თავის „საიმედოდ დაცულ სახლში“, „ყაზარმაში“, „ციხესიმაგრეში“[66,60-65],— აღნიშნავს მ. მირესაშვილი. გმირის ჩანაფიქრი, „დასაბამი მიეცა ახალი სიცოცხლისთვის, უფრო წინდახედულისთვის, უფრო ალღოიანისთვის, ვიდრე მისი გამჩენები იყვნენ“, განხორციელდა: შეიქმნა „ციხე-სიმაგრეც“, „ყაზარმაც“ და „ახალი სიცოცხლეც“, მაგრამ ამის შესაქმნელად ქაიხოსროს ანას „დაპყრობა დასჭირდა“, თავისი სიყალბე და სიცრუე ანას სიკეთითა და სათნოებით „შენილბა“, ქაიხოსრომ „მამის“ სითბოსა და ძლიერებას მონატრებული გიორგას დახმარებით ჩამოიშორა მეტოქე თათარი.

ნაწარმოების მნიშვნელოვან პერსონაჟს წარმოადგენს ზოსიმე მღვდელი, რომელიც თითქოს ქაიხოსროს მიძინებული „სინდი-

სის“ გაღვიძებას ლამობს. საუბარში იგი მოაგონებს ცრუ მაიორს კაენის ცნობილ ფრაზას: „ყოველმან მპოვნელმან ჩემმან მომკლას მე“-ო, დაბნეულ ქაიხოსროს უკვირს: მე ხომ არავინ მომიკლავსო, მაგრამ თათრის ხსენებაზე ჩუმდება და ისევ თავისი საიდუმლოებებისა და შიშის „ჭას“ უბრუნდება.

ოთარ ჭილაძე მიმართავს ციტატებს და იყენებს მათ ძირითადი აზრის გასავრცობად. რომანს ბიბლიიდან მომდინარე სიტყვები განსაზღვრავს თითქოს და კაენის სახე მისი ერთ-ერთი ნამდვილი ნიშანი გახლავთ, როგორც სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის გამოხატულება.

რომანის თითქმის ყველა გმირი მარტოობას განიცდის, მარტოსულია ქაიხოსრო, რომელსაც თავისი საიდუმლო ვერავისთვის გაუნდვია, თავის უბედურებასთან მარტოა ანა. მარტოსულია გიორგა. მარტოობას განიცდის პეტრეც, რომელსაც დედის სიყვარულში ეჭვი ეპარება, მარტოა ბაბუცა, ანეტა, აღათი... მარტოსული ქაიხოსრო თავისი შიშის დამალვას ოჯახში ძალადობით ცდილობს, მას სურს დაიმორჩილოს შვილიშვილები, თუმცა გრძნობს, რომ დროსთან ჭიდილში მარცხდება და ეშინია მათი: „ქაიხოსრომ აღარ იცოდა, რითი შეეკავებინა ბავშვების ზრდა“, „შენ, — ეუბნებოდა შეკავებული სიბრაზისაგან ხმადახეული ქაიხოსრო რძალს, — ჩემი სიკვდილის დედაც ხარ.“ ქაიხოსრო გამუდმებით სიკვდილზე ფიქრობს: „ტყვილათ გიხარიათ, თქვენს ჯიბრზე მაინც არ მოვკვდებიო“, — ჩასჩურჩულებს ცოლს, თუმცა ცოლის სიკვდილის შემდეგ ოთახში ჩაკეტილი შეშინებული ელოდება დასასრულს. „საათი გაჩერდა, მამაო. ორი დღეა მკვდარივით დუმს... ჩემი დრო ჩამოთვალა“... შეშფოთებული ეუბნება იგი ზოსიმე მღვდელს, რომელმაც მანამდე მაკაბელების ნასახლარზე დამარხული ორი თვის ბავშვი შეიცოდა, დაუნათესავა, ლოდივით ჩამოკიდა კისერზე, სულზე, ენაზე... ეშინოდა მემკვიდრეობის ქაღალდი მოპარულად არ მიეჩნიათ. ქაიხოსროს სამაგიერო მაინც მიეზღო, ცოცხლად დალპა, მხოლოდ ორი დღის მერე ნახეს მკვდარი. ქაიხოსროს სიცოცხლესთან ერთად შეწყდა კარადისხელა საათის რეკვა. ზოსიმე მღვდელი ქაიხოსროს ადარებს



ია: ,,ფესვიანად მოგლეჯილი, შინ მიტანამდე სუნდაკარგული, ხელში დამჭკნარი ია"[95,368].

,,ქაიხოსროს ,,ჩაფლობა" და ,,გათავება" თავისთავად სიმბოლური აქტია და გარკვეულ იდეას გამოხატავს, სახელდობრ იმას, რომ ქაიხოსრო კვდება როგორც იდეა. კვდება მისი არსებობის დედააზრი (,,გადარჩენის" პრინციპი), ვინაიდან (როგორც ასეთი ნიშნის მატარებელი პიროვნება) სწორედ ამ წვრილმანებმა, ამ საგნებმა შეჭამეს"[5,43], – აღნიშნავს გ. ასათიანი.

ანას შთამომავლებს მთელი რომანის მანძილზე სურთ თავი დააღწიონ ქაიხოსროს. პირველი პროტესტი ახალგამოჩიტული ბიჭების – ნიკოსა და ალექსანდრეს მოქმედება იყო, რასაც ალექსანდრეს ცალი ხელი შეეწირა, რამაც მისი გაუცხოება გამოიწვია. ნიკომ ,,დროულად" დატოვა ,,ბუდე", მაგრამ მას გააციმბირებენ და ოჯახი ალექსანდრეს ამარა რჩება, ისიც ტოვებს სახლს საკუთარი თავის შეცნობის მიზნით, ხოლო მისი ქორწინება მაროსთან, მეძავად ქცეულ ქალთან, მოწყალების ,,დასთან", რომელიც სიმახინჯის განსახიერებაა, ერთგვარი პროტესტი იყო ცხოვრებისადმი. მარო სრული ანტიპოდია ანასი, ბაბუცასი, ანეტასი, მათ შორის საერთო არაფერია, გარდა ერთისა, მაროსაც და ანეტასაც ერთი ვიგინდარა, მესაფლავე იაგორა აუპატიურებს. ,,ღმერთი არის ტკივილი და საკუთარი სიმახინჯის შეცნობა", – ფიქრობს ალექსანდრე და ცდილობს იპოვოს საკუთარი თავი, რათა მიაგნოს გზას სულიერი თავისუფლებისაკენ. სწორედ საკუთარი თავის ძიება, მსოფლშეგრძნება, მსოფლგანცდა წარმოადგენს კიდეც ნაწარმოების ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ნიშანს.

მთავარი ტრაგიკული პერსონაჟი, რომლის ირგვლივაც არის აგებული მთელი რომანი და, რომელიც ნაწარმოების ყველაზე დიდი სიმბოლოა, არის მარადიული ქალი, მარადიული მეუღლე, მარადიული დედა – ანა, ირეალური შაოსანი დედაკაცი, რომელიც არასდროს ამბობს საყვედურს და რომლის ცხოვრებასაც

ერთი მიზანი ამართლებს: „ჩვენ უნდა გავძლოთ“ წინათგრძნობით შეძრული ჭარ-ბელაქანს საომრად მიმავალი ქმრის შეჩერებას მხოლოდ ფიქრით ცდილობს; „მე ვარ შენი მიწის მიწა და შენი სამშობლოს საშობლო“, – მაგრამ ვერ უთხრა, ვერც ეტყოდა, ამას თვითონ უნდა მიმხვდარიყო, ეს ისედაც უნდა სცოდნოდა, რადგან სამშობლო ოჯახთან იწყება და თუ ოჯახს მოუშლი კაცს, ცოლს გაუბახებ, შვილს ნაბიჭვრად გამოუცხადებ, მისთვის სამშობლო ჩვეულებრივ მიწა-წყლად იქცევა, საძოვარ და სათეს ფართობად, რომელიც არსად არ იწყება და არც არსად მთავრდება, რადგან ცის ქვეშეთში მიწა ყველგან მიწაა და წყალი ყველგან წყალი“[95,66]. ბოლოს კი ავტორი დასძენს: „ქალი... სხვა არაფერია... თუ არა მიწისა და მიწიურობის განსახიერება“...

ანას ერთადერთი სიყვარულის, „პირველი ქმრის“ შვილია გიორგა, რომელიც მაიორის გაცნობის მერე ჩაეჭიდა „გადარჩენის“ იმედს, თათრისაგან თავის დაღწევის იმედს. გიორგას ცრუ მაკაბელი სინათლისა და სიმშვიდის შემომტანად მიაჩნია, მაგრამ ყალბია და მაცდური მაიორი, აქ იგემა გიორგამ გაწბილება და ტკივილი: „რა მნიშვნელობა ჰქონდა ვინ გაუთლავდა დედას“... მაიორთან იძულებით მყოფი ანა მსხვერპლია, უბედურად გრძნობს აგრეთვე თავს ანასა და ქაიხოსროს ვაჟი პეტრე, რომელსაც მიაჩნია, რომ დედას მხოლოდ გიორგა უყვარს.

ანა – მისი რძალი ბაბუცა – შვილიშვილი ანეტა – შვილთაშვილი მართა – ეს თითქოს ერთი გზაა დასაწყისიდან დასასრულისკენ, უფრო პირიქით. ანა კეთილშობილი, დედობრივი თავგანწირვით შეპყრობილი, ტრაგიკული ბედის მქონე ქალია. ბაბუცა კი დედა, რომელიც შვილის დარდს ეწირება. ანეტა მთელი სისრულით აცნობიერებს იმ სამყაროს საშინელებას, რომელშიც თვითონ ცხოვრობს და დედისა და ბებიისაგან განსხვავებით გაბრძოლებას ცდილობს: „ყარს, ყველაფერი ყარს... ნუთუ ვერ გრძნობთ?“ მას სურს განუცხადოს პროტესტი ქაიხოსროს დადგენილ „რეჟიმს“ და უნდა გაიქცეს იმ მიკროსამყაროდან, მიკროიმპერიიდან, რომელიც „ყარს“ ამავე სახლში ცხოვრობს აღათი, გამზრდელი და ერთგული მსახური, რომლის მიერ ჩადე-

ნილი თვითმკვლელობის აქტი კიდევ ერთხელ მიუთითებს ბოროტებაზე დამყარებული „იმპერიის“ დასასრულზე. პატარა მართა კი არის „გზა“, რომელიც თავიდან უნდა დაიწყოს, მან უნდა მისცეს მაკაბელთა ოჯახს ცხოვრების თავიდან დაწყების კიდევ ერთი საშუალება.

ანა არის „მარადიული მსახური ღვთისა და კაცისა, მარადიული დედა, ბავშვის გამზრდელი, პურის მცხობელი, არც უმადური და არც მადლიანი, არც უბედური და არც ბედნიერი, არც მხიარული, არც მოწყენილი, არც ახალგაზრდა და არც ბებერი — მარადიული ქალი, საწყისი მარადიული სიცოცხლისა“[95,66].

გიორგა — ეს არის ადამიანი, რომელიც ნებაყოფლობით შეეწირა ცრუ მაკაბელის „ოჯახს“. მან საკუთარი ნებით იტვირთა მამინაცვლის ცოდვა და დედის მსგავსად წინააღმდეგობის გარეშე დანებდა სიკვდილს. „შენ არხეინად იყავ, მე მოვუვლი იმ ურჩხულს, გიორგი ჩემთვის ტყუილად კი არ დაურქმევიათო,“ — ეუბნება იგი ქაიხოსროს.

„— ჯერ ერთი, უთხრა მეორე დღესვე მაიორმა, — შენ გიორგი კი არ ხარ, არამედ გიორგა, მეორეც ერთი ვისი მომკვლელი ხარ... შენ კი არა, იმ მართლაც გიორგისაც ვერ მოუკლავს აქამდე ურჩხული. სულ კლავს და კლავს, მაგრამ რომელ ხატზე გინახავს მკვდარი ურჩხული... გიორგობას თუ იჩემებ, ან უნდა მოკლა ის შენი თათარი, ან უნდა მოეკლევინო, ესაა შენი ვალი“, — ასე სურს ქაიხოსროს საკუთარი თავის და მოდგმის გადარჩენა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სიტყვებს გიორგა შეასრულებს, საერთო „უბედურება“ თითქმის მისი ოჯახის ყველა წევრს შეეხება.

შეურაცხმყოფელია ქაიხოსროს დამოკიდებულება გიორგასა და ანას ოჯახის ღირსებაზე, წმინდა რელიკვიაზე. კედელზე გაკრულ გიორგის მამისეულ ჩოხას კედლიდან ჩამოიღებს და ჩექმის საწმენდ ჩვრად გამოიყენებს, მამაპაპისეულ სახლს დაანგრევს და იმ ქვებით საკუთარ სახლის კედლებს ჩააშენებს. ამასაც არ სჯერდება და გიორგას ეუბნება: „მიდი და გამოარჩიე მამაშენის დამპალი ქვებიო“. ადგილს სახედართან ერთად, გომურში მიუჩენს.

კრიტიკოსი პ. ჰირში შენიშნავს, რომ ო. ჭილაძის რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“... ადამიანის ბედ-იღბალი ტრაგიკულია, „არაფერი აღარ გრჩება, რასაც შეიძლება დაეყრდნო. ყველაფერი წართმეულია – თავისუფლება, საკუთარი თავის მიმართ პატივისცემის გრძნობა, სახლები, სამშობლო. ამ მდგომარეობიდან თავის დაღწევის ყოველი ცდა მთავრდება კიდევ უფრო დიდი დამცირებით“[100,127].

გიორგა გადაწყვეტს მოშორდეს ამ საძულველ ოჯახს, მეურმეებს გაჰყვება ქალაქში, გზად უჩვეულო სიუჟეტს ვხედავთ. მამალი დღე-ღამის ბრუნვას აუწყებს მეურმეებს, ყველას უხარია მისი ნახვა, მაგრამ ერთხელაც, როცა ყივილს ატეხს და არ გაჩერდება, მეურმეები მას დაუნდობლად კლავენ. „კუნძზე დაადებინეს გრძელი, ფოლადის ზამბარასავით მაგარი კისერი და წალდის ერთი დაკვრით წააგდებინეს თავი... ტანი ცალკე ხტუნავდა, ჭრელი ბურთივით ასკდებოდა მიწას, ცეკვა-ცეკვით კვდებოდა, თითქოს უხაროდა, რომ კვდებოდა, თავისუფლდებოდა“[95,194]. ეს ყოველივე ქაიხოსროსა და გიორგას ურთიერთობას გვაგონებს, ქაიხოსროს სჭირდება გიორგა არა ვენახში სამუშაოდ, არამედ მან უნდა ზღოს ქაიხოსროს მიერ დაღვრილი სისხლი. მამლის ამბავს როცა მოუყვება დაბრუნებული გიორგა ანას, ანა შეკრთება, მას ცუდი წინათგრძნობა აქვს და, მართლაც, გიორგა ასრულებს მამინაცვალისთვის მიცემულ პირობას, თათარი მუცელში დანას უყრის მას, ისიც პატარა ბავშვივით ჩაეხუტება.

სიმბოლურია ანას სახე გიორგის სარეცელთან. იგი შვილის სისხლიან პერანგს იცვამს და მის ლოგინში წვება. ზოსიმე მღვდელი კი ამბობს: „სანამ დედას შვილის სისხლიანი პერანგი აცვია, ქვეყანა არ დაიღუპებაო“. ანასთვის გიორგი ცოცხალი იყო. „მტრებს რომ დამალვოდა, ათასნაირ სახეს იღებდა, ხან ბელურად იქცეოდა და ხან ბელურებში გარეული, ნისკარტით უკაკუნებდა დედას, ხან წვიმად მოდიოდა“... ამიტომ არ ტოვებდა ანა გომურს და იქვე გარდაიცვალა კიდეც. შუალამისას, „გიორგიო, კი არ დაიძახა, დაიჩურჩულა, თითქოს ჩათბუნებული სოფლის გამოღვიძებას მოერიდა და შვილის სახელს სულიც ამოაყოლა.“

ანას დასაფლავების დღეს სოფელში ირემი შემოვიდა, ზოსიმე მღდელმა იგი გიორგას სულად მიიჩნია, ანეტამ – ნიკოდ. ირემი გაზაფხულამდე მაკაბელთა სახლში რჩება, შემდეგ კი ანეტა ათავისუფლებს „საძულველი სახლიდან“, სადაც „ყველაფერი ყარდა“, მაგრამ სოფლის ბოლოს ირემი ადამიანის ტყვიის მსხვერპლი ხდება. „ასე მოიშორეს ტალახში მყოფმა ურუქელებმა კიდევ ერთი ბუნების საჩუქარი – ია, რომელიც ჩრდილში ამოზრდილი გიორგას სული იყო მარადიულ დედასთან გამოსამშვიდობებლად მისული“[95,309].

რომანში აღწერილ მამალსაც და ირემსაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს: მამალი ცხოვრების ჟინის, თვითდამკვიდრების, სიცოცხლით ექსტატიური აღფრთოვანების სიმბოლოა. ის მთელ ქვეყანას იწვევს „საძიძგილოდ, საჩხუბრად, ყელმოღერებული, ცალთვალზე ბიბილოჩამოფარებული, თითქოს თავიდან სისხლმა ამოასხაო, ყოჩაღი და ყოყლოჩინა“, ის საოცრად ჰგავს ალექსანდრეს.



ირემი სიკეთის ხელია, ნდობისა და თვინიერების სიმბოლო, რომელიც დათოვლილი ტყიდან გამოვიდა და ხელუხლებელ სივრცეთა სიწმინდე შემოიტანა სოფელში.

მამლის პარალელურ პარადიგმად მოყვანილია ექიმ ჯანდიერის მიერ ანასთვის ნათქვამი თქმულება ესკულაპეზე, რომელსაც ღმერთებმა მკვდრის გაცოცხლებაზე ოცნება არ აპატიეს და მეხი დასცეს. ნამდვილ ექიმს, – ამბობს ჯანდიერი, – „ესკულაპესავით

ორკაპი ჯოხი უნდა ეჭიროს ხელში, ძაღლების მოსაგერიებლად და საგზაო აბგაში გველი და მამალი უნდა ეჯდეს – სიბრძნე და სიფრთხილე“[95,271].

გიორგას „სურვილი“, „ჰგავდეს“ წმინდა გიორგის, პაროდიას წარმოადგენს. „გიორგა – წმ. გიორგის პაროდირებული ანალოგია, გასაგებს ხდის ანას მხატვრულ და აზრობრივ ფუნქციას რომანში. ანა იმ ქვეყნის სახეა, რომლის დაცვა, მოვლა და პატრონობა ევალებოდა ქართული მითოსის წმინდა გიორგის“[35,48], – აღნიშნავს ამირან გომართელი.

ნაწარმოებში ვხვდებით ექიმ ჯანდიერს, რომელიც ანას ირეალური ოცნების, ზღაპრის სამყაროს ბინადარი ჰგონია. ექიმი ძალიან განიცდის, რომ არ შესწევს სიმართლის თქმის უნარი, თავი უვიცი, უმწეო, ყალბისმქმნელი ჰგონია. ავადმყოფებს სასიამოვნო „წამლით“, ცერეცოს ნახარშით, თაფლით გაზავებული დასამშვიდებლით მკურნალობს; შეშლილი ანას საწოლთან ჩამომჯდარ ჯანდიერს ბოროტებად მიაჩნია იგივე ტკბილი წამლით ანას „მოტყუება“ მას არც იმის გამომჟღავნება შეუძლია, რასაც განიცდის. ექიმ ჯანდიერს ისევ ვხედავთ რომანის დასასრულს კატორღაში, სადაც იგი ანას შვილიშვილ ნიკოსთან და მის ცოლთან, ლიზიკოსთან ერთად არის, რომლებმაც იციან, რომ მალე მოკვდებიან, რადგან ჭლექი აქვთ, მაგრამ მაინც ბედნიერები არიან. მათ სჯერათ, რომ მართას ბედნიერი მომავალი ელის. კატორღაში ყოფნისას „თანდათანობით მიხვდა ლადო, თანდათანობით ირწმუნა, რომ ამ დამპალსა და დასნეულებულ სამყაროში ერთადერთი წამალი სიმართლის თქმა იყო. სამართლისთვის თვალის გასწორება, რასაც კატორღელი ექიმი თავის კატორღელ პაციენტებს აიძულებდა. ესეც დაუნდობელი და სამკვიდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის საშუალება იყო, რომელიც გაძაღლებული, ყელში ამოსული სიცოცხლის ერთი-ორი დღით გახანგრძლივებას კი არ გულისხმობდა, არამედ სრულიად ახალი სიცოცხლის ჩასახვას“[95,431].

ქაიხოსროს სრულ ანტიპოდს წარმოადგენს მამა ზოსიმე, რომელიც არ ასვენებს ცრუ მაკაბელის სულში მიძინებულ

აჩრდილს, რომელსაც ქაიხოსროსთვის ისედაც არ სძინავს და სიკვდილის წინ ხედავს ქალს, აივანზე გადმომდგარს, მასში შეიცნობს დედას და ეძახის, შემდეგ კი ყვირის: „ვაღიარებ... ვაღიარებ“... სიკვდილის წინ აღიარა ის, რის დამალვასაც მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობდა.

ო. ჭილაძის რომანში არის ერთი პერსონაჟი, პეტრეს ცოლის, დუსას გონებაჩლუნგი ბიჭი, რომელიც გ. ასათიანის აზრით, სრულიად ზედმეტი პერსონაჟია[5,25]. როდესაც სამეცნიერო კრიტიკაში ფოლკნერის რომანსა და ო. ჭილაძის რომანის მსგავსებაზე საუბრობენ, სწორედ ეს მომენტი აქვთ მხედველობაში, მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ დუსას ბიჭს ფოლკნერის რომანის გმირ ბენჯი კომპსონისაგან განსხვავებით თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნია, თუმცა ანეტას გაქცევის ერთ-ერთ მიზეზად შეიძლება ისიც ჩავთვალოთ. რომანში არის ერთი სცენა: მაროს სირბილი კუბოებზე, რომელსაც ასევე ზედმეტ შტრიხად მიიჩნევს გ. ასათიანი.

მნიშვნელოვანია რომანის ფინალი, სადაც თვალნათლივ ჩანს, რომ ალექსანდრემ იტვირთა ის მისია, რაც უნდა ეტვირთა გიორგას დედისა და სამშობლოს მიმართ. ცალხელა კაცს პატარა გოგონა, როგორც გადარჩენის სიმბოლო, მიჰყავს მშობლიურ ქვეყანაში. იგი „საბოლოოდ რწმუნდება, რაც ხდება, ცხადში რომ ხდება ყველაფერი, ის რომ მართლა ალექსანდრეა და ნამდვილად მართა რომ მიაბიჯებს მის წინ, ნიკოს შვილი, მისი სისხლი და ხორცი, მისი არსებობის გამმართლებელი და განმტკიცებელი, ჯერ კიდევ სუსტი, ჯერ კიდევ პატარა სიცოცხლე, მაგრამ მაინც სიცოცხლე: ჯიუტი, მზარდი, თამამი, ხალისიანი“ [95,461].

რომანში აღწერილი სოფელი ურუქი არ არის რეალურად არსებული სოფელი. ა. ბაქრაძე შენიშნავს: „ურუქიდან იყო გიგლამეში, პირველი კაცი, რომელმაც ყველაფერი იხილა. შორეული ასოციაციით გიგლამეშის მეგობარი ენკიდეც უნდა გავიხსენოთ. ცნობილი და მიღებული აზრია, რომ ენკიდეს ბედი მთელი კაცობრიობის ბედია, ეს მნიშვნელოვანია, რადგან ენკიდე მაშინ გახდა ადამიანი, როცა ქალთან იცხოვრა, ქალი შეიცნო.

ახლა გავიხსენოთ, რომ ო. ჭილაძის რომანში ქალია სიცოცხლის სიმბოლო და ნათელი გახდება, რა მჭიდრო კავშირია შუმერული ეპოსის ურუქსა და ქართული რომანის ურუქს შორის. ეს ერთი მხარეა საკითხისა, მეორე მხარე ის გახლავთ, რომ რომანის ურუქი კონკრეტულობის საზღვარს არღვევს და მთელი სამყაროს სახე-სიმბოლოდ იქცევა"[7,77].

რომანში აღწერილი სოფელი — ქვეყანა ურუქი, კონკრეტული ქართული სოფელიცაა და განზოგადოების ფუნქციაც აკისრია, — აღნიშნავს ა. გომართელი, უფრო ზუსტად, იგი ქვეყნის სახეა და ურუქის მკვიდრთა დრამატული თავგადასავალი, მათი ჭირიც და ლხინიც ქვეყნის მკვიდრთა სატკივარი და საწუხარია[35,46].

ო. ჭილაძე ოსტატურად ცვლის სხვადასხვა ტემპორალურ პლანებს და ქმნის ძალზე ზუსტ „სამყაროს მოდელს" ურუქის სახით, რომელიც „კახურიცაა", „ქართულიც" და „ზოგადსაკაცობრიოც". ურუქის ისტორია — იმავდროულად მაკაბელთა ისტორიაცაა, საქართველოს პატარა სოფლის ისტორიაც და საერთოდ — ზოგადსაკაცობრიო ისტორიაც. ო. ჭილაძე გვთავაზობს ეროვნულ მოდელს, რომელიც, ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს ზოგიერთი ეროვნული თუ ზოგადსაკაცობრიო ყოფის, ფსიქოლოგიის, პოლიტიკური სიტუაციის, ძირითადი განმეორებადი „როლების" ინვარიანტულობას, მეორე მხრივ — საქართველოს განვითარების ისტორიულ დინამიკას თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე[66,72], — აღნიშნავს მ. მირესაშვილი.

რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან" ადამიანი „უსასრულო დროსა და სივრცეშია" მოქცეული. ალექსანდრეს სურვილი, გასცდეს იმ სამყაროს, რომელშიც მოაქცია პაპამ, თითქოს უსასრულო გზაა, რომლიდანაც გაღწევა და „დიდ" ქვეყანაში გადასვლა თავისუფლებას ნიშნავს. ხოლო ძაძა, რომელიც რომანის ყველა გმირის სახელს დაიტევს, ალექსანდრეს გაკვირვებას იწვევს: „...რამდენი ვყოფილვართ?!" „ეს, რაც მან იცის, მაგრამ რაც არ იცის? რა ძაძა დაიტევს ყველა უდროოდ დაღუპულის სახელს? მაშინ ძაძა კი არ იქნება, არამედ ერთი უსაშველო გაწელილი გზა, შავი გზა და ყველა სახლზე, ყველა სოფელზე,

ყველა ქალაქსა და ყველა ქვეყანაზე გამავალი გზა. აცაბაცა ნაწერი ასოებით გაძიძგული, რაღაც ლაშქრით, ოღონდ უომრად დამარცხებული, ნაღალატევი და წინასწარ განწირული ლაშქრით. სიკვდილის გზა კი არ იქნება იგი, რომელიც ადრე თუ გვიან უნდა გაიაროს, არამედ – დაღუპვისა, რომელიც მხოლოდ იმისთვისაა განკუთვნილი, ვისაც ბედმა უმუხთლა, ანდა ვინც ბედს აუჯანყდა"[95,469]. დასახიჩრებული, დამახინჯებული ალექსანდრე გააფთრებით შეებრძოლა „ნორმალურ" სამყაროს, თუმცა, როგორც ა. ბაქრაძე აღნიშნავს, „რომანის კითხვისას რარიგ ტრაგიკულ ამბავსაც არ აღწერდეს ავტორი, მკითხველს ერთი წუთითაც არ ტოვებს მხნეობისა და იმედის განწყობილება, ადამიანის შინაგანი ძალის რწმენა. ჩემი აზრით, ეს გრძნობა, ერთი მხრივ, გამოწვეულია იმით, რომ ადამიანი მხოლოდ ტრაგიკულ სიტუაციებში აცლენს თავის არსს, ხოლო, მეორე მხრივ იმით, რომ რომანის მეორე პლანი გამუდმებით მიგვანიშნებს უნაპირო სიცოცხლის მრავალფეროვნებაზე"[7,73].

ალექსანდრემ იპოვა ძალა ცხოვრება თავიდან დაეწყო. იდუმალი სამყაროს კანონზომიერების გამოვლენა იმან გაადვილა, რომ მწერალი ადრე მონიშნულ ფარვატს გაჰყვა. რომანის – „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან" – ფურცლებს გამუდმებით თავს დასტრიალებს ბრმა პეპელას სახე – ადამიანთა ცხოვრებაზე საუბრისას ო. ჭილაძის საყრდენი სიტყვაა „ბრმა". პირველი რომანის, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა" თითოეული გმირი მთელ ცხოვრებას წარმოსახულ სამყაროში ატარებს, მაშინ, როდესაც ამ ნაწარმოების პერსონაჟთა მოქმედების ფსიქოლოგიური პირველწყაროა მედეას გაბედული ქცევა – ქალმა თავი დააღწია ზღაპრულ, ინფანტილურ, წარმოსახულ ქვეყანას, რათა არასოდეს დაბრუნებოდა მას. თუ ო. ჭილაძისეულ მეტაფორას განვავრცობთ, შეიძლება ითქვას, რომ უნებურად ან განზრახ დაბრმავებულ პეპელას შორის მხოლოდ მედეას ევიწროვა „პარკი" – და განთავისუფლდა კიდეც მისგან, ის გადავიდა „დიდ" ქვეყანაში, სადაც „ყველაფერი თვითონ უნდა მოეპოვებინა"[13,42], – აღნიშნავს გ. ბელაია.

თუკი ო. ჭილაძის პირველი რომანის „გზაზე ერთი კაცი

მიდიოდა“, მიხედვით არ ვიცით რა ბედი ეწია მედეას „გათავისუფლების“ მერე, ანეტას ბედი შემზარავია. ანეტამ თავისთავში იპოვა ძალა გადასულიყო უცხო სამყაროში, მისთვის უცნობ სივრცეში, სადაც ისევ იმედგაცრუება იგემა. „მშობლიური სახლის ჯიბრზე მიისწრაფოდა უცხო ქვეყნისაკენ, რომელსაც ასე იოლად ვერ დააღწევდა თავს“.

რომანის დასაწყისიდან ალექსანდრე თითქოს „ქაიხოსროს მიერ ამონთხეული შხამის ნაშიერია“, მაგრამ თვალში საცემია მისი გამოფხიზლება, რომელსაც დასაბამს ანას სიკეთე აძლევს. ანას რჩევით მიდის ალექსანდრე ძმის საძებნად და სახლში აბრუნებს პატარა მართას.

სიმბოლურია რომანის დასასრული, ალექსანდრე მოუთხრობს მართას მაკაბელების შესახებ შეთხზულ ზღაპრებს. მართამ იცის, რომ ეს სიცრუეა, მაკაბელების სახლი თითქმის დაცარიელებულია, ხოლო შაოსანი დედაკაცის მიერ ნათქვამი ანას ცნობილი ფრაზა: „ჩვენ უნდა გავძლოთ“, ალექსანდრეს გუნებაში რამდენჯერმე მეორდება. ქვეყანა ასეა მოწყობილი, ბავშვივით კმაყოფილი და ახალგაზრდული ალექსანდრე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ადამიანმა ყველაფრის დამახსოვრება უნდა შეძლოს, „რადგან დავიწყება დამარცხებას ნიშნავს.“ მას ახსენდება ზოსიმე მღვდელის სიტყვები: „შენ ხარ ქრისტე ბარაბაში და ბარაბა ქრისტეში. ასე კი არ შეიძლება, ან ერთი უნდა იყო, ან მეორე“, – მხოლოდ ახლა შეუძლია ალექსანდრეს პასუხის გაცემა, პატარა მართასთან ხელჩაკიდებულს: „მე არც ქრისტე ვარ და არც ბარაბა, მე ვარ ალექსანდრე, ალექსანდრე მაკაბელი. აი, ამ პატარა გოგოს ბიძა და მეტიც არაფერი მინდა, ვინმე გადაუდგეს გზაზე“[95,469]. ალექსანდრე არასოდეს ყოფილა ასეთი ბედნიერი, ასეთი თავისუფალი და, რაც მთავარია, ასეთი მშვიდი. ქაიხოსრო მაკაბელის შვილიშვილმა შეძლო „დაებრუნებინა“ ყოველივე ის, რაც ბაბუამისმა თვითონაც დაკარგა და შთამომავლობასაც დაუკარგა: ბედნიერება, თავისუფლება, სიმშვიდე და იმედი.

ნაწარმოებში თითქოს კონკრეტული დროა მოცემული, 1795 წლიდან 1910 წლამდე. ერთ საუკუნეზე მეტი, მაგრამ მწერალს

ამ შემთხვევაში ამ ეპოქის ისტორია ნაკლებად აინტერესებს, რადგანაც რომანში ქართულ სინამდვილესთან ერთად შერწყმული ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები წარმოგვიდგინა.

როგორც აპ. ცანავა აღნიშნავს, ო. ჭილაძის რომანების უნივერსალური სიდიდეები სამშობლოს ბედთანაა დაკავშირებული, მაგრამ სამშობლოს გადარჩენის იდეა მრავალი განზომილებითაა წარმოდგენილი... მარადიულ სიდიდეებთან დაკავშირებული მარადიული საფიქრალი და სინამდვილის მხატვრული ასახვის მრავალ-განზომილებიანობა, ქვეტექსტებისა და პარადიგმა-სიმბოლოების ზომიერ გამოყენებას გულისხმობს და ო. ჭილაძის რომანებს გამორჩეულ ადგილს უმკვიდრებს ქართულ მწერლობაში. თუ პირველი რომანი ასახავს ანტიკური პერიოდის საქართველოს ჯერ აღზევებას (აიეტი) და მერე კი „დაცემას“ (ოყაჯადო), მეორე რომანი პირდაპირ „დაცემით“ იწყება (ქმრის ჩოხაზე მლოცველ ჩვილბავშვიან ანას ჯერ თათარი იმორჩილებს და შემდეგ კი მოზდოკში გამაიორებული ცრუ მაკაბელი)... უკეთესი მომავლის, განახლების, საფინალო პარადიგმა ორივე რომანში წილხვდომი ბავშვის სახეში პოულობს დეკოდირებას (პირველ რომანში – იკაროსი (იგივე პატარა უხეირო), მეორეში – კატორღიდან დაბრუნებული ექვსი წლის მართა)[90,243-244]. თუკი პირველ რომანში ავტორმა ცნობილი მითის ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა, მეორეში ადგილი აქვს მის მიერ შექმნილ მითებსა და მითოსურ სახეებს; როგორც გ. გაჩეჩილაძე აღნიშნავს: „ლიტერატურული პროცესის სააზროვნო სიტუაციაში შემოჭრილი მითოსური სტრუქტურებიდან არსებითია არა მითის სქემისადმი მორჩილების ინერცია, არამედ მითოლოგიების აზრისმიერი კავშირი თანამედროვეობის ცალკეული მოვლინების გააზრებასთან“[27,128].

ოტია პაჭკორია თვლის, რომ ო. ჭილაძის რომანის დრო ე.წ. „ავანტიურისტული დროა“, ე.ი. ავანტიურიზმი მის შინაგან არსში შეფარული ენერგია და თავისუფლებაა... რაც შეეხება რომანში მითის არსებობას, კრიტიკოსს მიაჩნია, რომ „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“... – ანტიმითია... „საქმე ისაა, – დასძენს იქვე, – რომ ანტიმითის შექმნისას ყოველთვის ჩნდება ერთ-

გვარი ირონიული თვალსაზრისი, რომელიც ცნობიერების სფეროში მოქმედებს, როგორც ახალი აზრის, ახალი მსოფლგაგების გამჟღავნების საშუალება. ბოლოს და ბოლოს ეს აკვიატებული ანტიმითი სხვა არა არის რა, თუ არა – ძველი ფორმა და ახალი შინაარსი"[77,137]. კრიტიკოსის მოსაზრებას ვერ დავეთანხმებით, რადგან ოთარ ჭილაძემ სრულიად ახალი კუთხით გვიჩვენა და წარმოგვიდგინა, თუ როგორ იქმნება ავტომითი.

რომანის ფინალის შესახებ. ო. პაჭკორია ამბობს: „მე არ ვიცი რამდენად გაუმართლებთ ცალხელა ალექსანდრეს და პატარა მართას... მკითხველს ყოველთვის შეუძლია რომანის ღია ფინალი წარმოსახვით განავრცოს, მაგრამ მომავალი ნათელი ფერით მესახება, რადგან ცოდვამ უკვე ამოწურა თავისი თავი, და მაკაბელთა კლანი სხვა სარბიელზე გამოდის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ახალი საუკუნის სარბიელზე... მაგრამ რომანში კაენის ვედრება განუშორებელ ექოდ გაისმის, რადგან „უფრო არს ცოდვა", ვიდრე მიტევება"[77,138].

ო. ჭილაძის რთული ფორმის რომანი „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან"... თავისებური აპოლოგიაა, უპირველესად დაუჯაბნელი სულის ადამიანისა, რომლის ნების სიძლიერე და გამძლეობა განპირობებულია მაღალი მოქალაქეობრივი თვითშეგნებითა და ცხოვრებაში თვითდამკვიდრებით[70,92], – აღნიშნავს გ. მერკვილაძე.

ამრიგად, როგორც გ. ასათიანი აღნიშნავს, ო. ჭილაძის რომანი ისტორიული რომანი არ არის, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, ეს არის პრინციპულად ახალი რომანი, რომელშიც პოლიტიკური მოვლენები, ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსის ფაქტები არსებითად მხოლოდ ქვეტექსტებში იგულისხმება... აქ მთავარია ქართველი ხალხის ფსიქოლოგიური ისტორია, ამ ისტორიის მთავარი მოტივები, მთავარი საფეხურები მთელი ეპოქის მანძილზე[6,218].

მაკაბელების ოჯახი ის მიკროსამყაროა, რომელშიც მთელი ადამიანური ცხოვრების ჭირ-ვარამი ირეკლება ფართო ყოვლისმომცველობით. ოთარ ჭილაძემ წარმოგვიდგინა ადამიანის ამ სა-

მყაროში დამკვიდრებისათვის ბრძოლის რეალიები, მისი შინაგანი სამყარო, მსოფლგანცდა, მსოფლშეგრძნება, რომელიც შეიძლება ერთი ერის, სოფლის ისტორიაშიც კი განვითარდეს.

„აველუმი“. მეოცე საუკუნე ქართული მწერლობის ისტორიაში უაღრესად მდიდარი და ამავე დროს რთული, წინააღმდეგობრივი საუკუნეა. ქართულ ლიტერატურაში ახალი მიმდინარეობათა ცვლილებებით გამოწვეული სიახლეები, უაღესად მნიშვნელოვანი და საინტერესოა. ქართულმა პოსტმოდერნიზმმა განვითარების ისეთივე გზა განვლო, როგორც მსოფლიო ლიტერატურაში. დასავლეთის კულტურის სისტემაში პოსტმოდერნიზმი გამოირჩევა თავისი გლობალურობით, მსოფლშეგრძნებით; ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის საფუძვლად საკუთარი ვინაობის არსისა და რაობის გაურკვევლობა შეიძლება მივიჩნიოთ. წინა პლანზე გამოდის თანამედროვე ადამიანი ღრმად ემოციური, შინაგანი განცდილი რეაქციით გარემომცველ სამყაროზე. პოსტმოდერნისტული მგრძნობიარობის ფუნდამენტალურ ნიშანს მისი „პოეტური აზროვნება“ წარმოადგენს.

პოსტმოდერნისტული მანერით არის დაწერილი ოთარ ჭილაძის რომანი „აველუმი“, სადაც პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები გვხვდება. აქ არის ტექსტუალური გადაფარვები, ერთმანეთზე გადაწერილი ტექსტები; მნიშვნელოვანია სიმბოლურობა, ორაზროვნება, ტრადიცია და არჩევანი, ავტორის ადგილი ნაწარმოებში და სხვა. რომანი, როგორც ავტორი აღნიშნავს, არის მიმდინარე პრესის მიმოხილვა რამდენიმე სასიყვარულო თავგადასავლის ფონზე. ავტორმა ერთი ადამიანის ცხოვრებას დაუკავშირა მრავალი მოვლენა, სულიერი და ფიზიკური განცდები.

მთავარი ნიშნები პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისა არის: ავტორის ნიღაბი, ინტერტექსტუალურობა, ორმაგი კოდირება, ესეისტურობა, ~~ეკლექტურობა,~~ რაც არის წარმოდგენილი „აველუმში“. „ავტორის ნიღაბი“ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში არის ეკლექტური, ფრაგმენტული, ზოგჯერ კი ქაოტური. პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე პროზაულ ტექსტებში „ავტორი“ გახდა

ოსეთივე ფიქციური ფიგურა, როგორიც პერსონაჟებია. პოსტმოდერნისტ ავტორებს დარჩათ პრიორიტეტის იდეა. ავტორიც ისევე გახდა თამაშის მონაწილე, როგორც გმირი ან სიუჟეტი. სწორედ ამიტომ უწოდა ფილდერმა მწერალს „ორმაგი აგენტი“.

საქართველოს ისტორიაში XX საუკუნის 80-90 წლების მიჯნა მნიშვნელოვან მსოფლმხედველობრივ და პოლიტიკურ ძვრებთან არის დაკავშირებული. ამ პერიოდში ინგრევა საბჭოური სისტემა, რომელიც ათწლეულების მანძილზე განსაზღვრავდა ხალხის იდეოლოგიზირებულ ცნობიერებას. დადგა ძველთან გამოთხოვების და ახლის შეთვისების გარდამავალი ეტაპი, რომელმაც ადამიანის სულიერი გაორება გამოიწვია. აღნიშნული განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხელოვნების სფეროში გახდა, რის გამოხატულებასაც წარმოადგენს რომან „აველუმის“ მთავარი მოქმედი პირი აველუმი. სოციალურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ ზეგავლენა იქონია შემოქმედი ადამიანის მსოფლმხედველობაზეც, ერთმანეთს შეერწყა, ერთი მხრივ, საბჭოური მენტალიტეტით განსაზღვრული სტერეოტიპები და ეროვნულ-კულტურული მეხსიერება.

რომანში ოთარ ჭილაძე თავიდანვე განსაზღვრავს თავის (ანუ ავტორის) როლს ნაწარმოებში და აღნიშნავს: „მოცლილო მკითხველო, დაუფიცებლად დამიჯერე, ბევრად აჯობებდა იმას დაეწერა საკუთარი თავგადასავალი, ვის შესახებაც მე ვაპირებ გიამბო, უფრო სწორად, ვის მაგივრადაც მე მომიწევს ლაპარაკი და ალბათ შენც გაგიჭირდება ხანდახან ჩვენი გარჩევა, რაც გარკვეულ დაბნეულობასთან ერთად, დიდ შინაგან თავისუფლებასაც მოგანიჭებს. კითხვისას — ვინც გენდომება, იმას წარმოიდგენ ავტორადაც და გმირადაც — არა მარტო იმიტომ, ერთ დროს, ერთ ქვეყანაში, ერთსა და იმავე გარემოში რომ მოგვიწია ცხოვრება ავტორსაც და გმირსაც, არამედ იმიტომაც (და ამას ვანიჭებ გადამწყვეტ მნიშვნელობას), მისი თანამზრახველობა რომ მარგუნა ბედმა წილად, ავად თუ კარგად, მეც რომ ვიყავი მისი ჭირისა და ლხინის მოზიარე, მისი მესაიდუმლე, ოღონდ, ჩემგან (ჩვენგან) განსხვავებით, ის დაბადებით აველუმი გახლდათ, ჩვენ

კი, იმის ახლობლები, მხოლოდ ვაველუმობდით“[96,3].

აველუმი, მწერალი, ლიტერატურული თავისთავადობით გამორჩეულ მხატვრულ ნაწარმოებთა ავტორი, მთელი სიცოცხლე თავისუფლების მაძებარი პიროვნებაა, რომელიც ყოველთვის ცდილობდა ყოფილიყო სწორუფლებიანი მოქალაქე, თანაც მარტო მის წარმოდგენაში არსებული ქვეყნისა. ავტორმა მთავარი პერსონაჟის ცხოვრებას დაუკავშირა ქვეყნის ისტორიული, ტრაგიკული მოვლენები. გვიჩვენა ადამიანის სულიერი სამყაროს, პიროვნული თავისუფლების შინაგანი დათრგუნვის, დამონების ურთულესი და უმძიმესი პროცესი, როდესაც უმკაცრეს იმპერიაში დამკვიდრებული პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ვითარება ირჩევს მსხვერპლს აველუმის მსგავსად და მის დაპყრობას ცდილობს.

რომანი „აველუმი“ სიმბოლოებით დატვირთული და ასოციაციური რომანია. აქ გვხვდება ორმაგი კოდირება, ეპოქალური მოვლენების ავტორისეული აღქმა-გააზრებით გამოვლენილი შინაგანი ირონია, რომლის მეშვეობითაც ავტორი უფრო მეტად წარმოაჩენს რეალობას. ირონია საერთოდ დამახასიათებელია პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის, მაგრამ იგი დაცინვას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ არის ერთგვარი „მაკორექტირებელი“, რომელიც ცხოვრების მიუღებელი გამოვლინების წინააღმდეგ არის მიმართული.

„ჩვენ სიმბოლოების შემქმნელი ხალხი ვართ“, – ამბობს მწერალი „აველუმში“, სადაც ამქვეყნად მცხოვრებთა რთული თუ მარტივი, სიღრმისეული თუ ზედაპირული ხასიათები კარგად იკვეთება. თვით სახელწოდება „აველუმი“, როგორც ნაწარმოებში განმარტავს ავტორი, შუმერული სიტყვაა და თავისუფალ, სრულუფლებიან მოქალაქეს ნიშნავს. აქ აშკარად პარადოქსთან გვაქვს საქმე, რადგან ის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება და გარემო, რომელშიც ცხოვრება უხდებოდა აველუმს, იგნორირებას უწევდა თავისუფლებასა და სრულუფლებიანობას. „აველუმის სურვილი, სიყვარულის გზით მაინც მოეპოვებინა პიროვნული თავისუფლება, თავგანწირვასა და უსასრულო ბრძოლას მოითხოვდა, მაგრამ იმ ქვეყანაში, სადაც პირველი პოეტიცა და რიგითი

სალდაფონიც ერთნაირად აზროვნებს, თავისუფლება არქიტექტურული ზედმეტობაა მხოლოდ და ისიც გარედან მაყურებლისთვის განკუთვნილი“[96,206].

რომანში ნაჩვენებია მწერალი, პიროვნება, თავისუფლებადაკარგული ადამიანი, მისი შინაგანი განცდები, ადამიანური ღირებულებები და ის გარემო, რომელშიც უხდებოდა მას ცხოვრება. რომანს თავიდან ბოლომდე გასდევს ტრაგედია, სისხლიანი დღეები, რომლებიც 1956 წლის 9 მარტიდან იწყება და 1991-92 წლების ბოლომდე მძვინვარებს. ამ რომანში, სადაც თანამედროვე ეპოქის უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენებია მხატვრულად ასახული, თავი იჩინა ერთმა საინტერესო ფორმისმიერმა სიახლემ, რაც არ იყო დამახასიათებელი რეალისტური მანერით შესრულებული მხატვრული თხზულებებისათვის. ეს არის აშკარად ფაქტობრივისა და აშკარად გამონაგონის შერწყმა ერთ ნაწარმოებში; ტიპიზაცია-ინდივიდუალიზაციის პრინციპით შესრულებულ პასაჟებს აქ ფაქტობრივ-პუბლიცისტური (უფრო ფელეტონური ხერხებით შესრულებული) პასაჟები ერწყმის და ემატება მესამე, მითოსური სახეები.

„პატარის სიკვდილით იწყება დიდის სიკვდილი. – აღნიშნავს მწერალი, – თუმცა, ამ შემთხვევაში, უფრო თვითმკვლელობასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე ბუნებრივ სიკვდილთან. აველუმის მიკრომპერიის, ანუ, მისი მრავალსახა, მაგრამ ერთ სულ და ერთ ხორც სიყვარულის ჩაკვლასა და გაბაიბურებას გადაჰყვა თანამედროვე მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი სახელმწიფო, უმკაცრესი იმპერია“. „თავი ახლაც საესე მაქვს არარსებული ცხოვრების მოგონებით,“ – და გაორებული ადამიანის უბედურებით შეწუხებული აველუმი გრძნობს, რომ მთელი სიცოცხლეა გაორებული: „ფიქრიც, მიზანიც, თვალსაზრისიც, სურვილიც“...

რომანს გარკვეულწილად ისტორიული ქრონიკისა და მეცნიერული ღირებულების მქონე დოკუმენტის მნიშვნელობაც აქვს, თითქოს იგი წარმოადგენს 90-იანი წლების საქართველოს რთული ეროვნულ-პოლიტიკური ვითარების გლობალურად ამსახველ მხატვრულ მატიანეს. მწერალმა ასოციაციური წარმოსახვითა და

ისტორიული სინამდვილის შერწყმით ქვეყანაში მიმდინარე პროცესები ადამიანის, მწერლის, სულიერი, თუ შინაგანი განწყობილების მდგომარეობას დაუკავშირა. აველუმის მიუღწეველი თავისუფლება, მის წარმოდგენაში არსებული ქვეყნის სრულუფლებიანი მოქალაქეობა უდიდესი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია. აველუმის ცხოვრებისეული ხვედრის აღწერით მწერალმა განზოგადებით მოგვითხრო უდიდესი სახელმწიფოს, „უმკაცრესი იმპერიის“ საზარელი სწრაფვა პატარა სახელმწიფოს დაპყრობისაკენ. „სიყვარულის იმპერიაში“ „გადახვეწილი“ აველუმი ცდილობს გაექცეს იმ მთავარ, ბოროტ იმპერიას, რომელიც შთანთქმით ემუქრება მის მოდგმას, ერს, ქვეყანას, მაგრამ, მიუხედავად შინაგანი დაპირისპირებისა, აველუმი მაინც ბედთან შერიგებული პიროვნებაა, რომელსაც „სხვის კმაყოფაზე დაფუძნებულ თავისუფლებას ისევე დამადლებული, ბედით დამსახურებული ტუსაღობა ერჩია ყოველთვის“.

ოთარ ჭილაძის პერსონაჟები ხშირად გადალახავენ ბედისწერის წინააღმდეგობას, რათა თავისუფლებაში გადავიდნენ, იბრძვიან, ისწრაფვიან სულიერი თუ ფიზიკური თავისუფლებისკენ და მათი შინაგანი „მე“ ყოველთვის განიცდის სახეცვლილებას.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელია გადაფარული ტექსტები, ორაზროვნება, სიმბოლურობა, რომლებიც შეიძლება გამოიხატოს მითის გამოყენებით. სწორედ ამიტომ, ჩვენი აზრით, ჩნდება პოსტმოდერნისტულ პროზაში მითოსური ეპიზოდები დაფარული, იდუმალი, ორაზროვანი აზრების გამოსახატავად. ო. ჭილაძე „აველუმში“ დედალოსისა და იკაროსის მითის ფონზე წარმოაჩენს ადამიანურ ტკივილებს, განცდებს, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ გარემოს და სხვა. აველუმის, ნაწარმოების მთავარი „გმირის“, მსგავსებას დედალოსთან ხაზს უსვამს მისი სიყვარულის ერთ-ერთი ობიექტი – ფრანსუაზა: „ერთხელ მითხარი, როცა მოწყენილი ვარ, უფრო მიყვარხარო, არა, სხვანაირად თქვი: მოწყენილობის ჟამს მარტო შენ მიყვარხარ, კარგ გუნებაზე კი ყველა მიყვარსო. და მაინც ხანდახან მგონია, მწერლობისთვის გჭირდება ეს ყველაფერი: შეხვედრაც, განშორებაც,

ამოლოდინიც, ტანჯვაც, შიშიც, მღელვარებაც... გინდა დედალუსად წარმოიდგენ თავს, გინდა... მე კი მხოლოდ უნებლიე მონაწილე ვარ ამ დიდი ხილვისა“[96,277]. მაგრამ აველუში არ იყო თავისუფალი და ფიქრობდა, რომ „დაბმულ კაცს სიყვარულის უფლება არ აქვს, ჯერ თავი უნდა აიშვას, ჯერ ადამიანი უნდა გახდეს — ხელოვნური ფრთები უნდა შეაკოწიწოს ლაბირინთის აქოთებულ წყვდიადში, საკუთარი სიბინძურიდან ამოვიდეს როგორმე და... დაილუპოს“[96,279].

აველუში მარტო თვითონ კი არ იყო თავისუფლების სენით შეპყრობილი, მან სწორედ ეს გზა აურჩია თავის შვილებს. იგი ყოველთვის მიზანს ემსახურებოდა და არა სურვილს. „ვინც სურვილს აჰყვა, ჩამოვარდა კიდეც, საკუთარი სისხლით გადაწითლებულ ლოდებზე გდია, დაჩეხილ-დაჩეჩქვილი. მათ შორის მისი შვილიცაა, უფრო ზუსტად, შვილებიც — კანონიერიც და უკანონოც — ერთი თავისუფლების უფსკრულში გადაჩეხა თავის გულის ქარაფიდან, როგორც... როგორც დედალუსმა გადაჩეხა დისწული ათენის აკროპოლიდან უკვდავებაში. მეორეს კი გაფრენის ჟინი გაუღვივა გაუთავებელი ქადაგებით, როგორც მელანია ამბობს ხოლმე, არც მთლად უსამართლოდ. ლაპარაკ-ლაპარაკით შეაბა ხელოვნური ფრთები ჯერ კიდევ სუსტ მკლავებზე და, რა თქმა უნდა, ისიც გადაფრინდებოდა. ტანკზე შეხტომა იგივე გადაფრენაა, ხოლო ერთხელ უკვე გადაგდებული დროშა იგივე ხელოვნური ფრთაა, რომელიც თავისთავად ცხადია, დიდხანს ვერ გაგაჩერებს ჰაერში“[96,280].

მითს, როგორც აღვნიშნეთ, უდიდესი მნიშვნელობა და ფუნქცია ენიჭება ოთარ ჭილაძის პროზაში. ხშირად მიმართავს ავტორი ცნობილ მითებს, ახდენს მათ ინტერპრეტირებას, ზოგჯერ თავადაც ქმნის მათ. ცნობილი მეცნიერის რ. ბარტის სიტყვებით: მითი ისტორიას იდეოლოგიად აქცევს; რაც გარკვეულწილად ჩანს ოთარ ჭილაძის რომანებში. მითები თითქმის არასდროს კვდებიან, ისინი განიცდიან ტრანსფორმირებას და ავტორის ნება-სურვილის მიხედვით ექვემდებარებიან ძირითადი ეროვნული თუ საკაცობრიო პრობლემების გამოხატვას. ასე მიიღებენ ისინი



ორმაგი კოდირების უნარს, რომელიც მკითხველზე უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს მნიშვნელობით, მისი ახსნის სურვილით, რადგანაც ავტორი ყოველთვის ტოვებს „ღია კარს" განსჯისთვის, სულიერი არსის ჩაწვდომისთვის. ეს არ არის მარტო ერთი ადამიანის მდგომარეობის აღწერა, ეს არის საერთოდ დამწყვდეული, დამონებული ადამიანის სულის ძახილი და თავისუფლებისკენ ლტოლვა.

მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს აველუმის კავშირს სამ ქალთან ერთსა და იმავე დროს: მელანიასთან, რომელთანაც კანონიერი ქალიშვილი – ეკაეკატერინეკატო ჰყავდა; რუს სონიასთან, რომელიც აველუმის სიყვარულის შემფასებელი არ აღმოჩნდა, რადგანაც, აველუმის სიტყვებით, „თავს უშველა" და გათხოვდა, და ფრანგ ფრანსუაზასთან, რომელმაც აველუმის სისხლი და ხორცი კონტრაბანდასავით გააპარა იმპერიიდან და აველუმს უკანონო ქალიშვილი აჩუქა. „მელანიას ადგილი სონიასთვისაც ისეთივე მიუწვდომელი იყო ყოველთვის, როგორც ფრანსუაზასთვის და ამაზე არცერთი არ ფიქრობდა, ანდა, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, ორივენი უსიტყვოდ აღიარებდნენ, ყველაზე მეტად მელანიას რომ ეკუთვნოდა ის ადგილი"[96,280]. მელანია იყო ეროვნული გენისა და ოჯახური ტრადიციის ბურჯი, რომელიც „საკუთარი სისხლით კვებავდა აველუმის ფესვებს, რათა იმას ეცოცხლა" მიუხედავად იმისა, რომ აველუმს ფრანსუაზასთან უკანონო შვილი ჰყავდა, მისთვის ცხადი იყო, რომ დროთა განმავლობაში გადაულახავი უფსკრული გაჩენილა და „გარდა სიტყვებისა, გინდაც გარდა სიტყვებით გამოთქმული გრძნობებისა, სხვა არაფერი ჰქონდათ საერთო, არც სამშობლო, არც ენა, არც წარსული და არც მომავალი. არაფერი!"[96,305]. სიყვარულის მნიშვნელობა რომანში თავისუფლებისა და ტყვეობის განუწყვეტელი მონაცვლეობით,

ურთიერთდაკავშირებით იქმნება.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის უმთავრესი დამახასიათებელი თვისება, როგორც აღვნიშნეთ, არის ინტერტექსტუალობა, რაც უხვად ციტირების, ალუზიის, რემინისცენციის, მიბაძვის, პაროდიის სახით ვლინდება. ინტერტექსტუალობა არის პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანი, რომლის დროსაც ციტირებული შეიძლება იყოს ნებისმიერი ტექსტი – მხატვრული, მეცნიერული, საცნობარო და ა.შ. როგორც ცნობილი მეცნიერი რ. ბარტი აღნიშნავს: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს; ურთიერთგანსხვავებულ დონეზე მასში მონაწილეობენ სხვადასხვა მეტ-ნაკლებად საცნაური ტექსტები, რომლებიც წინამორბედი და გარემომცველი კულტურის კუთვნილებაა. თითოეული ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებისაგან ნაქსოვ ახალ ქსოვილს, კულტურული კოდების, ფორმულებისა და რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტები, სოციალური იდიომების ფრაგმენტები და ა.შ.“[10,54] ო. ჭილაძის „აველუმი“ წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც ასახავს რეალურ მოვლენებს, სადაც აშკარა და დაფარული აზრები ერთმანეთშია გადახლართული. როგორც ლ. პერონ-მუაზესი სამართლიანად აღნიშნავს: „პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების კითხვის პროცესში სამივე – ავტორი, ტექსტი და მკითხველი იქცევიან ერთიან „უსასრულო ველად, სადაც მიმდინარეობს წერილობის თამაში“[49,235].

მ. კვაჭანტირაძე აღნიშნავს: „ოთარ ჭილაძე იყენებს მარტივ, რთულ და კომპლექსურ ნიშნებს. მარტივი ნიშნები გულისხმობენ მნიშვნელობის მხოლოდ ერთ დონეს. რთულია ის ნიშნები, რომლებსაც მნიშვნელობა უფრო ღრმა დონეზე დაჰყავთ. რაც შეეხება კომპლექსურ ნიშნებს, ისინი ქმნიან მნიშვნელობათა გადაკვეთის ზონებს, „აფიქსირებენ ჰომოლოგიურ შესაბამისობებს მათ შორის და ორიენტირებული არიან ახალ მნიშვნელობებზე“[59,162]. რომანში „აველუმი“ ვხვდებით გამეორებებს, რომლებსაც გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა აქვს. გამეორების შესახებ მ. კვაჭანტირაძე დასძენს: „გამეორება (იტერაცია) იწვევს ზენიშნის, ანუ სუპერნიშნის წარმოქმნას. სუპერნიშანი არსებითად პოლისემან-

ტიკური და პოლივალენტური ნიშანია, რამდენადაც იგი აჩენს არა მხოლოდ ახალ მნიშვნელობებს და ახალ კავშირებს, არამედ ააქტიურებს გერაციის პროცესსაც, როცა ნიშნები თავადვე აჩენენ ახალ ნიშნებს"[59,166].

რომანში რამდენჯერმე მეორდება ფრაზა: „ყველა თავისას სჭედავს კიდობანს". თითქოს ამ უდიდეს იმპერიას წალეკვას უქადის წარღვნა და თვითგადარჩენისთვის ბრძოლა ყველას ჩუმად და თავისთვის უხდება. აველუმს მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე არ შორდება 1956 წელს გარდაცვლილი ბიჭის სახე და მას ხან სიზმარში ხედავს, ხანაც თავისი შვილისშვილის მამად ევლინება. ის ბიჭი კი, სადარბაზოში, კიბის საფეხურზე, სისხლის გუბეში, დაიმედებული, სისხლისაგან იცლება. აველუმს მთელი ნაწარმოების მანძილზე არ შორდება დის ხატებაც, გასხვისებული, გაჩუქებული დისა, რომლის კივილსაც თითქოს სიკვდილის წინ ისმენს, მონატრებული, „დანაშაულის" გრძნობით დამძიმებული აველუმი გრძნობს ახლობელი, სისხლით ნათესავის სულიერ სიახლოვეს, მაგრამ ტკივილის განცდა და დანაშაულის შეგრძნება მოსვენებას უკარგავს.

აველუმის მოგზაურობა თბილისიდან მოსკოვში, მოსკოვიდან პარიზში ანუ დაპყრობილი ქვეყნიდან დამპყრობელი ქვეყნისკენ და ბოლოს თავისუფლებისკენ — პარიზისკენ, — ეს იყო საკუთარი თავის ძიების, შეგრძნებისკენ სწრაფვის, ამ სამყაროში საკუთარი როლისა და ადგილის პოვნის მცდელობა. არჩევანის უფლება აველუმს არ ჰქონდა. ეკაეკატერინეკატოს საყვედურზე, მთელი სიცოცხლე საკუთარი შემოქმედების გმირების ძიებაში გაატარეო, აველუმს პასუხი არა აქვს.

მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს რომანში მამის ცნებას. „სისხლმა და ხორცმა მოუყვათ იმათაც უცებ, ერთი სიტყვით, უსიტყვოდაც, რის მოსაყოლადაც აველუმს არც სიტყვა ეყოფოდა, არც სიცოცხლე," — სადაც მამის ცნებასთან არის დაკავშირებული ცნობიერი და არაცნობიერი მნიშვნელობები, სისხლისა და სულის მისტიკური ერთიანობა...

მნიშვნელოვანია მწერლის ფილოსოფიური განზოგადებით

აღნიშნული სამი თაობის პრობლემა. ყოველი ადამიანი „სულ ცოტა სამი თაობის ჯამს“ წარმოადგენს: პაპის, მამის და საკუთარისას, „სამი დამოუკიდებელი სამეულის ძირითადი წევრი“. ამ მარადიულ წრებრუნვას წუთისოფლისას აკვირდება აველუმი, მან იცის, პაპამისი ცოცხალი რომ ყოფილიყო, სამალავის ძებნაში იქნებოდა უკვე, მამამისი გულხელდაკრეფილი იწვებოდა ისევ, თავად კი მიაჩნია, რომ „უშიშართა სამეულის“ დამწყებია, თუმცა გრძნობს, ეკაეკატერინეკატო უფრო გამბედავია და თავგანწირვით ებრძვის ბოროტ იმპერიას სამშობლოსა და საკუთარი სულის თავისუფლების გამო.

თავისუფლების სახელით შემოდის რომანში არეულობა, გათიშულობა, ქაოსი, ნგრევა. აველუმი გრძნობს, რომ ნანატრ, ნაოცნებარ თავისუფლებას მოუმზადებელი შეხვდა საზოგადოება. თავადაც ვერ მიიღო ის, რაც სურდა; იმპერიის დანგრევამ ვერ მოუტანა ბედნიერება, დაინგრა მისი სიყვარულის იმპერიაც, რომელიც მან სამ ქალზე დააფუძნა: მელანია (თბილისი) — სონია (მოსკოვი) — ფრანსუაზა (პარიზი). აველუმის მომავალი აღსასრულისკენ მიდის, სიბნელიდან სიბნელისკენ, იგი ბრმა ტყვიის მსხვერპლი ხდება.

რომანში არსებული დრო — 1991 წლის დეკემბერი — არ არის გადამწყვეტი, რადგანაც ავტორი საერთოდ საქართველოს ისტორიას და საბედისწერო აწმყოს მითოსურ დროსა და სივრცეში განიხილავს. ერთი ადამიანის პირად ტრაგედიაში დაპყრობილი ერის სულიერი ტკივილი ჩანს.

მნიშვნელოვანია რომ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ფართოდ იჭრება ესეისტურ-თეორიული ნაკადი, რომლის დროსაც ავტორი ცდილობს აღწეროს ის, რაც ადრე ტექსტის მიღმა რჩებოდა, ახლა კი ტექსტის ორგანულ ნაწილად იქცევა. ესეისტურობა ნაწარმოებში თვით ამ ნაწარმოების შექმნის პროცესზე რეფლექსში იჩენს თავს. პოსტმოდერნისტული თხზულების ერთერთ უმთავრესი ამოსაცნობი ნიშანი ინტერტექსტუალობასთან ერთად ესეისტურობაც არის, რაც ოთარ ჭილაძის რომანებში საუკეთესოდ არის გამოხატული.

რომანში „აველუმი“ მნიშვნელოვანი ადგილი ენიჭება წერილებს. ფრანსუაზა ზოგჯერ ხუმრობით მისსა და აველუმის სიყვარულს ეპისტოლარულს უწოდებდა. ნაწარმოებში ვკითხულობთ: „დღეს „ეპისტოლარული“ ურთიერთობის მრავალი სახეობა არსებობს – ტელეფონი, სელექტორი, ვიდეო თუ აუდიო ტექნიკა – მაგრამ წერილი მაინც საფუძველია ასევე უკვე ანაქრონიზმად გადაქცეული სიყვარულის იმპერიისა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ კაცობრიობამ მთელი თავისი სიცოცხლე დასაწერის შესანიღბი და დაწერილის ამოსაკითხი საშუალების ძებნასა და გამოგონებას შეალია“... ან „მეც, რაკი თუნდაც ამ ჩვეულებრივ წერილს ვწერ, ეტყობა მჯერა კიდეც მისი, მისი სიცოცხლისუნარიანობისა და იმისაც, მართლა რომ წაიკითხავს მომავალში ვიღაც ჩემს ნაცოდვილარს. მწერალი კი, კაცმა რომ თქვას, სწორედ ესაა, ანდა, მხოლოდ ესაა – ვიღაცისთვის ხმის მიწვდენის დაუოკებელი სურვილი – თუ ვერ გაიგებს, მოგისმენს მაინც – ნებაყოფლობითი გულახდილობაა“[96,280].

როგორც ლ. ბრეგაძე აღნიშნავს: „პოსტმოდერნისტულ ოპუსში გვერდიგვერდ შეგვხვდებათ სრულიად განსხვავებული მანერით შესრულებული პასაჟები, სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები, და ბევრიც ისეთი, მანამ რომ არსად შეგვხვედრია. აქედან – პოსტმოდერნისტული თხზულების გამიზნული ეკლექტიკურობა. ამ განურჩევლობას მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა და ასახვის ობიექტთა მიმართ ნონქსელაქციას უწოდებენ (ნონქსელაქცია – შერჩევაზე უარის თქმა)“[18,112].

ამდენად, ოთარ ჭილაძის რომანი „აველუმი“ უაღრესად საინტერესო, ღრმა სიმბოლოებითა და მნიშვნელობებით დატვირთული ნაწარმოებია, რომელშიც, ერთი მხრივ, XX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ისტორიული მდგომარეობაა ასახული, მეორე მხრივ – პიროვნება, მწერალი, რომელიც ვერ ჯდება იმპერიის ჩარჩოებში და თავისუფლებისაკენ „გაფრენას“ ცდილობს, მაგრამ ვიტრინის მინაზე დამხობილი, სასიკვდილოდ დაჭრილი გრძნობს, რომ ყველაფერი დამთავრდა. ავტორმა აველუმის ცხო-

ვრებისეული ხვედრი განაზოგადა და მოგვითხრო ის ტრაგედია, რომელიც „უმკაცრესი იმპერიის“ პატარა და დაუცველი ერის დაპყრობისაკენ სწრაფვას მოჰყვა.

„ყველა მისი გმირი ერთი და იგივე პიროვნებაა, ოღონდ სხვადასხვა ეპოქაში მცხოვრები და დროის შესაფერისად ფერშეცვლილი. ხოლო ის „ერთი და იგივე პიროვნება“ თვითონვეა, რამდენადაც ყველა მწერალი თავისი შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, მაინც იმას აღწერს, რაც უნახავს და მაინც იმას ხატავს, ვისაც კარგად იცნობს“[96,561].

რომანში ავტორმა გვიჩვენა პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი სტილის ორმაგი კოდირება, სრულქმნილება, მოულოდნელობით დატვირთული სივრცეები, პირობითი და აბსტრაქტული ფორმა, ეკლექტურობა, სიმბოლურობა, ორაზროვნება და მითში გავრცობილი რეალობა.

ამრიგად, ოთარ ჭილაძის შემოქმედებას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში. ცნობილი მითების ინტერპრეტირებით, პაროდირებით, ავტომითების შექმნით თუ ბიბლიიდან მომდინარე პარადიგმებით ოთარ ჭილაძემ აღწერა ადამიანის მსოფლგანცდა, მსოფლშეგრძნება, საკუთარი არსის და რაობის ძიება ამქვეყნად, სადაც ადამიანს ყოველთვის უხდებოდა ბრძოლა საკუთარი თავის დამკვიდრებისათვის. ოთარ ჭილაძის გმირებიც სწორედ ცხოვრებასთან, ბედისწერასთან მებრძოლი ადამიანები არიან, რომლებიც მიისწრაფვიან სულიერი სიმშვიდისაკენ.

„მხატვრული სივრცე“, რომელიც ნაწარმოებებშია აღწერილი წარმოგვიდგება როგორც დროსთან კავშირში მოაზრებული ერთიანი კონტინუუმი, რომელშიც არსებობენ რეალური და ირეალური პერსონაჟები და ისე ვითარდება მოქმედება, თითქოს მხატვრული სივრცის სპეციფიკური თავისებურებები მწერლის წინაშე განსაკუთრებით იდეოლოგიური და კონკრეტული ამოცანებიდან იყოს აღმოცენებული. სამყაროსა და ისტორიის აღქმის პროცესი საზოგადოების მიერ სწორედ ამ „სივრცეში“ იგრძნობა. ავტორის მიერ აღწერილ ამ ერთიან სივრცეში მოგზაურობენ და

განვითარების სხვადასხვა სფეროს აღწევენ თითოეული რომანის გმირები, თითქოს ერთი ავსებს მეორეს და ა.შ. სივრცული საფეხურები სამყაროს თავისებური მიკრომოდელია. ალექსანდრეს სივრცე არ ჰგავს აველუმისას, ან ფარნაოზისას, მაგრამ მათი სულიერი სიახლოვე ამ სივრცის მსგავსებას უსვამს ხაზს. ფარნაოზმა დაკარგა „ყველაფერი", რათა ალექსანდრეს ეპოვა „მართა", დასრულდა ერთი, დაიწყო მეორე, უფრო ახალი და უფრო იმედიანი, თუმცა აველუმი უბრალოდ დროსა და სივრცეში „გამოკიდებული" სულიერი სიმარტოვის „სახეა", რომელმაც იცის რატომ ხდება „ეს ყველაფერი", მაგრამ არ იცის როგორ შეაჩეროს „დრო". სივრცული მოდელია ქალაქი „ვანი", რომელშიც „უცოდველი" ადამიანები ცხოვრობენ, ზღვის გაქრობა კი ის „სიცარიელეა", რომელმაც ამ ადამიანთა სულში უნდა დაისადგუროს, რათა იშვას ქაიხოსრო, მაგრამ ამ სიცარიელიდანვე იშვება იმედი — იკაროსი, მართა და ფრენის სურვილით შეპყრობილი ეკაეკატერინეკატო.

დასაწყისი და დასასრული, ნგრევა და განახლება, სიკვდილი და დაბადება, ეს არის მთელი გზა ოთარ ჭილაძის რომანებისა, რომლებიც ერთი შეხედვით დამოუკიდებელი ნაწარმოებებია, მაგრამ ყველა მოქმედი გმირი ერთმანეთს ავსებს, თითქოს ერთი სულის მატარებელი პიროვნებაა. ავტორი აღწერს ადამიანის შინაგან განცდებს, მის სწრაფვას საკუთარი ადგილის დამკვიდრებისათვის ამ სამყაროში, მითოსური პარადიგმები და სახეები კი უფრო მეტ მომხიბვლელობას და განზოგადებას სძენს ნაწარმოებებს. ოთარ ჭილაძის რომანებში გამოხატულია ისტორიზმთან, ფოლკლორთან, მითოსთან შერწყმული რეალობა და ადამიანი — მთელი მისი არსებით, სულით, მისი სამყაროთი, მსოფლგანცდითა და მსოფლშეგრძნებით.

დასკვნა

ამრიგად, XX საუკუნის 80-იანი წლების ქართული ლიტერატურა მნიშვნელოვანი, მრავალფეროვანი და თავისებურია, რაზეც გავლენა, რა თქმა უნდა, მსოფლიო ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებმაც იქონიეს. დასავლური პოსტმოდერნიზმის საფუძველი, შეიძლება ითქვას, არის რაციონალიზმით დიდი იმედგაცრუება, რადგანაც ასეთი მსოფლხედვა სამყაროს ადეკვატურ წვდომაში უძლური აღმოჩნდა. რუსული პოსტმოდერნიზმი დასავლეთისაგან განსხვავებით უფრო გვიან დაიწყო და დაემთხვა დასავლურ პოსტმოდერნიზმს, თუმცა რუსულმა პოსტმოდერნიზმმა მისი იდეოლოგია უფრო მტკივნეულად მიიღო, რადგანაც აქ მას განსხვავებული გარემო დახვდა. რაც შეეხება ქართულ პოსტმოდერნიზმს, მის საფუძვლად უპირველესად საკუთარი ვინაობის, არსისა და რაობის გაურკვევლობა შეიძლება მივიჩნიოთ, რაზეც, რა თქმა უნდა, საქართველოს ისტორიულმა მდგომარეობამაც იქონია გავლენა.

ამდენად, როგორც თამარ ბერიკაშვილი თავის სტატიაში „პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა" აღნიშნავს: სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი", ისევე როგორც „პოსტმოდერნი", ბოლო დროის ერთ-ერთი საყოველთაოდ ხმარების ტერმინებია, თუმცა მათი განსაზღვრება არაცალსახაა. არ არსებობს ერთნაირი შეხედულება იმის თაობაზეც კი, ვინ გამოიყენა ისინი პირველად. ერთნი ავტორად იჰაბ ჰასანს ასახელებენ, სხვები — ფედერიკო დე ონიზის, მესამენი — ამიტაი ესციონის. ყველა შემთხვევაში ეს ტერმინი, როგორც ხდება კიდეც, რაზედაც იური ლოტმანიც წერდა, ჯერ ფურცლებზე ლიტერატურამ აამეტყველა და შემდეგ გადაიქცა რეალობად. პოსტმოდერნიზმის და პოსტმოდერნის ცნებები ხშირად განიხილება როგორც იგივეური, მაგრამ ჩვენ ვიზიარებთ შეხედულებას, რომლის თანახმადაც პოსტმოდერნი განსხვავდება პოსტმოდერნიზმისაგან, რაც მარტო განსხვავებულ სახელწოდებებში არ იჩენს თავს. პოსტმოდერნიზმი ეს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროსთვის დამახასიათებელი სრულიად გან-

საზღვრული სტილია, რომელსაც ზოგჯერ გვიანდელ მოდერნს მიაკუთვნებენ, ხოლო როდესაც საუბარია პოსტმოდერნიზმზე, იგულისხმება არა რაღაც ვიწრო სტილისტური მიმდინარეობა, არამედ ისტორიული ვითარება, სიტუაცია, რომელშიც ყველა აღმოვჩნდით, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორია ჩვენი იდეები, შეხედულებები, გეოგრაფიული მდებარეობა, გემოვნება, ასაკი თუ სქესი. ამდენად, თუ პოსტმოდერნიზმი მიეკუთვნება უპირატესად კულტურას, პოსტმოდერნი – ისტორია[15].

პოსტმოდერნისა და პოსტმოდერნიზმის ანუ ეპოქისა და ლიტერატურული მიმდინარეობის განვითარების გზები და პროცესები შეიძლება რამდენიმე ძირითად საკითხად დაიყოს, როგორც ქართულ, ასევე მსოფლიო ლიტერატურაში:

1. პოსტმოდერნი, როგორც ეპოქა, ისტორიული დროისა და ცვლილებების ამსახველი;

2. პოსტმოდერნიზმის წარმოშობა, თუმცა კი იგი ავანგარდიზმს მოსდევს ქრონოლოგიურად, მას მაინც მოდერნიზმის მიმდინარეობის საწინააღმდეგო მიდინარეობად განიხილავენ და მის ჩამოყალიბებასაც მოდერნიზმის დასრულების შემდეგ განიხილავენ. ცნობილ ლიტერატურათმცოდნეთა ჟან ფრანსუა ლიოტარის, ვოლფგან ველშის განცხადებით იგი ჯერ გაუთანაბრად მოდერნიზმს, შემდეგ მის პირისპირ დადგა და თანდათან დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა.

3. პოსტმოდერნიზმის განვითარების თავისებურებები, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურაში არსებობდა, ქართულმა პოსტმოდერნიზმმა მიიღო, თუმცა ამ უკანასკნელს საკუთარი, თვითმყოფადი მახასიათებლები გააჩნია.

4. პოსტმოდერნიზმის ძირითადი ნიშნები, რაც განასხვავებს მას უპირველესად სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობებისაგან შემდეგ საკითხებად შეგვიძლია გამოვყოთ: „ავტორის ნიღაბი“, ინტერტექსტუალობა, ესეისტურობა, სტილის ორმაგი კოდირება, სიმბოლურობა, ინდივიდუალობა და რეალობა, ისტორიზმი, „დამალული ღიმილი“, პაროდია, ირონია, პირადულ „მე“-ს ენაცვლება მრავალი „მე“, ციტატა, ციტაცია და ა.შ. პოსტმოდერნიზმმა

ითითქმის ყველა მიმდინარეობებიდან აიღო ესა თუ ის საკითხი, ამიიღო, შეითავსა და სრულიად ახალი სახით წარმოგვიდგინა.

5. ქართული პოსტმოდერნისტული პროზის წარმოშობა-ჩამოყალიბების საფუძვლები მოდერნიზმის შემდეგ „წარმოშობილ" პროზაში უნდა ვეძებოთ. 20-30-იან წლებში დასრულდა მოდერნიზმის ერთი ეტაპი და სადაოა საკითხი 60-70-იან წლებში ისევ მისკენ მიბრუნების შესახებ, რადგანაც უკვე 80-იან წლებში იქმნება ისეთი პოსტმოდერნისტული მანერით დაწერილი ნაწარმოებები, რომლებიც კონკურენციას თავისუფლად გაუწევენ მსოფლიო ლიტერატურაში არსებულ ნებისმიერ პოსტრმოდერნისტულ ტექსტს, ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ნაირა გელაშვილის შემოქმედება, გ. დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები" და სხვა ჩვენს მიერ განხილული ნაწარმოებები.

პოსტმოდერნიზმი ფილოსოფიური აზროვნების შედეგად შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც ტექსტისა და აზროვნების გააზრებული ურთიერთობა. როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა გამოირჩევა თავისი გლობალურობით, მსოფლშეგრძნებით, ადამიანის შინაგანი განცდილი რეაქციით გარემომცველ სამყაროზე, ნაწარმოებში ფართოდ იჭრება ესეისტურ-თეორიული ნაკადი, მთავარ ამოსაცნობ ნიშანს აგრეთვე ტექსტის ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს, დამახასიათებელია სტილის ორმაგი კოდირება, მოულოდნელობით დატვირთული სივრცეები, ეკლექტურობა, სიმბოლურობა და ა.შ.

XX საუკუნის 80-იან წლების ქართული პროზა უაღრესად მნიშვნელოვანია. ნაირა გელაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის, ოთარ ჭილაძის, გურამ დოჩანაშვილის და სხვათა ბრწყინვალე ნაწარმოებები სრულად წარმოადგენენ და გამოხატავენ ლიტერატურული პროცესის ძირითად თვისებებს, რომელიც ვითარდებოდა ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში. უპირველესად აქ გვხვდება ინტერტექსტუალობა, ქვეტექსტები, გადაფარული აზრები. ქართველი მწერლები ხშირად მიმართავენ ციტაციას და ციტატას, საკუთარი დამალული თუ გახსნილი აზრების გამოსახატავად.

აღსანიშნავია, აგრეთვე ირონიულობა და პაროდია, ხშირად თანამედროვე მწერლებს ადამიანთა ურთიერთობის ქვეტექსტები პაროდირებამდე დაჰყავთ, ისინი ქმნიან საკუთარ პოეტურ სამყაროს და თავისებურად წყვეტენ ინდივიდუუმის ყოფნას სამყაროში.

დასავლური პოსტმოდერნიზმისგან მომდინარე კონცეფცია, „ავტორის სიკვდილი“ და სამყაროს ერთ დიდ ტექსტად გადაქცევა, ქართულმა პოსტმოდერნიზმმა სრულად მიიღო, და თავის მხრივ, უფრო მეტად წარმოაჩინა მრავალი შინაგანი „მე“.

ამდენად, XX საუკუნის დასასრულს ქართულ ლიტერატურაში გვხვდება პოსტმოდერნისტული მწერლობის ბრწყინვალე ნიმუშები, ტექსტები, მაგრამ რადგანაც საუბარი გვაქვს 80-იანი წლების ქართული პროზის თავისებურებებზე, გადავწყვიტეთ განგვეხილა ის ძირითადი ელემენტები, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ამ პერიოდის ლიტერატურაში. ქართულ პოსტმოდერნისტულ რომანში მკითხველი – თანაავტორის ურთიერთობა არის „აქტიური ინტერპრეტაციის თავისუფალი თამაში“. ტექსტში მოხმობილი ციტატები ავტორს თავის ნაწარმოებში სიმულაციურობის, ცენტრონურობისა და ციტატურობის ხერხით შემოჰყავს. პოსტმოდერნისტული ტექსტების შექმნისას ავტორი ზოგჯერ სცილდება ლიტერატურის, ისტორიის საზღვრებს და გადადის მოსაზღვრე, „პარალიტერატურულ სივრცეში“.

აღსანიშნავია ნ. გელაშვილის შემოქმედების თავისებურება, რომელშიც მთელი სისრულით აისახა ადამიანის შინაგანი სამყარო, საკუთარი თავის ძიება, მსოფლგანცდა, მსოფლშეგრძნება, ორმაგი კოდირება, ავტორის ნილაბი, ინტერტექსტუალობა. ნაირა გელაშვილის მიერ დანახული სამყარო ყოველთვის გულისხმობს მის მიღმა არსებულს, ამის დადასტურებას წარმოადგენს მისი რომანი: „დედის ოთახი“, მოთხრობები: „სერსო“, „ჩვენება (ანაბეჭდი)“, „მივემგზავრები მადრიდს“ და ა.შ.

გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობა: „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ პოსტმოდერნისტული პროზის შესანიშნავ ნიმუშად ითვლება, სადაც ვხედავთ ავტორის ნილაბს, ესეისტურ-თეორიულ ჩანართებს, ინტერტექსტუალურ თამაშებს, მეტა-

ტექსტუალურ კომენტარებს, ირონიას და ა.შ. აქ ავტორმა ახლებურად და სრულიად განსხვავებულად წარმოგვიდგინა ავტორის როლი და დანიშნულება, მისი ნაწარმოებში „თანამონაწილეობის" მნიშვნელობა. ხოლო მოთხრობა „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა" ინტერტექსტუალობისა და ციტატურობის გამოხატულებაა.

განსხვავებული წერის მანერით გამორჩეული ქართველი მწერალია ჯემალ ქარჩხაძე, რომელიც თემებისა და პრობლემების შესაბამისად ირჩევს წერის ამა თუ იმ მანერას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ნოველა „დრო", სადაც ნაჩვენებია ადამიანის დამოკიდებულება დროსა და სივრცისადმი, სწრაფვა შეუცნობლისაკენ. ასევე ნოველა „მეთერთმეტე ცნება", სადაც ავტორმა ადამიანის ორმაგი სახე ასახა, ნაწარმოებში „გუბე" კი ავტორმა ცნობიერების ისეთ სიღრმეებში მოინდომა შეღწევა, რომელზეც ადამიანებს საუბარი უჭირთ, ესაა სხვადასხვა საკითხად განზოგადებული გრძნობები და შეგრძნებები. თავისუფლებისადმი სწრაფვა, ინდივიდუალობისადმი გამორჩეული მიდრეკილება, სულიერი განცდა, ეპოქის გამოხმაურებად ჩნდება ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაში „იგი".

უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ოთარ ჭილაძის მთელ შემოქმედებას. ავტორი სიახლეებს გვთავაზობს და მისი რომანები მკითხველისათვის ამოუწურავ მასალას წარმოადგენს ადამიანთა სულიერი მსოფლშეგრძნების შეცნობისა და ეროვნულ ქარტეხილებში განზოგადებული საკაცობრიობო საკითხების უკეთ გასააზრებლად. რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა" ცნობილი არგონავტების მითის ინტერპრეტაციით გადმოცემულია მთელი საქართველოს რეალური წარსული და აწმყო. ქართულ მწერლობაში ოთარ ჭილაძემ პირველმა მიმართა ცნობილი მითის პაროდიას. მეორე რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან", ავტორი ქმნის ხელოვნურ, მხატვრულ მითსა და მითემებს. ტექსტის პოლივალენტურობა, დროის განუსაზღვრელობა, პერსონაჟთა ორმაგობა (რეალური და სიმბოლური მნიშვნელობა) დამახასიათებელია ოთარ ჭილაძის

პროზისათვის. მესამე რომანში „აველუმი“, რომელიც 1995 წელს გამოვიდა, ოთარ ჭილაძე წარმოგვიდგინა ტექსტუალური გადაფარვები, ერთმანეთზე გადაწერილი ტექსტები, მითის შინაგანი აგებულებით გამოხატული იდუმალი კომენტარები, მონოლოგის ფორმა, ტრადიცია, არჩევანი, სიმბოლურობა, ორაზროვნება.

ქართულ პოსტმოდერნისტულ პროზაში გამოიყო შემდეგი მთავარი თვისებები:

1. ორაზროვნება, განუსაზღვრელობა, ორმაგი კოდირება.

2. სიღრმე და ზედაპირულობა ერთდროულად, გრძელდება პიროვნულის წაშლა და ადგილს იკავებს მრავალი „მე“.

3. წარმოუდგენლობა, პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა ეძებს საზღვარს, ზოგჯერ ირჩევს „დუმილს“.

4. ირონია.

5. ისტორიზმი, ციტაცია, ციტატა... ცნობილი მითოსური სახების პაროდირება და რეალურ, „მიწიერ“ სინამდვილესთან გათანაბრება, ინტერპრეტაციის განსხვავებული ფორმა.

6. დამალული „ღიმილი“, განწყობილება, ქვეტექსტები...

7. კონსტრუქტივიზმი, პოსტმოდერნიზმი კონსტრუქციას უკეთებს რეალობას.

8. თამაში, გახსნილი ფორმები, ზოგჯერ ანარქია, მოქმედების პროცესი.

9. რიტორიკა.

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას ახასიათებს შინაგანი ჩამწვდომი ხმა, ირონია, მწერლები ქმნიან საკუთარ პოეტურ სამყაროებს და თავისებურად წყვეტენ პიროვნების ყოფნას ამ სამყაროში, ხოლო მარადიული საკითხი ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლისა ერთნაირად ერგება ყველა მიმდინარეობის ტექსტს. ყველასგან განსხვავებით პოსტოდერნიზმი უარყოფს ერთ „მე“-ს და ყურადღებას ამახვილებს მრავალ „მე“-ზე, თავად ავტორი კი ამ დროს თავისი „დამხმარე“ ნიღბის მეშვეობით ნაწარმოებში წარმოადგენს ახალ, განსხვავებულ „გმირს“.

პოსტმოდერნისტული ტექსტი მხატვრული თვალსაზრისით ითავსებს სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობების ტექსტისათვის

დამახასიათებელ პრინციპებს, თვისებებს და ამასთანავე ქმნის ახალ, განსხვავებულ ფორმებს, შინაგან პრობლემებს, რომლებიც უკვე იყო წამოჭრილი მოდერნიზმის პირობებში, მაგრამ მოდერნიზმმა მათი გადაჭრა ვერ შეძლო. ახალმა დრომ შეცვალა ნაწარმოების „დრო“ და „მდებარეობა“, არ არსებობს „აქ“ და „ახლა“, მხატვრულმა ტექსტმა „ყველგანმყოფის“ მნიშვნელობა შეიძინა. მთავარი ატრიბუტები: აზრი, წარმოდგენა, მოქმედება – ორგვარი ბუნება აზრისა: წარმოდგენა წინადადებებისა და ატრიბუტი: მოქმედება საგნებისა, წინააღმდეგობრიობა და ზემოქმედება – გახდა მნიშვნელოვანი.

ამდენად, XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში წარმოდგენილია განსხვავებული წერის მანერით შესრულებული ნაწარმოებები, განსხვავებულად გამოხატული აზრი, პერსონაჟები, სახეები, სიმბოლოები, გადაფარული აზრები, ორაზროვნება, ორმაგი კოდირება და მრავალი სხვა მნიშვნელოვანი თავისებურება, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო იმ ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის, XX საუკუნის II ნახევრის მსოფლიო ლიტერატურაში რომ იკიდებდა ფეხს.

ЛЕЛА МИРЦХУЛАВА

ПОСТМОДЕРНИЗМ – ЛИТЕРАТУРА О ЛИТЕРАТУРЕ

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГРУЗИНСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Искусство и культура являются одной из важнейших ценностей. В искусстве заложено то вечное зернышко, которое в разное время меняет вид и формируется в сфере конкретных направлений: романтизм, реализм, символизм, модернизм, авангардизм и т.д. В конце XX века появляется термин «постмодернизм», как обобщающее понятие, которое объединяет в себе протекающие в литературе и, вообще, в искусстве, мышлении человека и его духовном мире процессы, которыѐ проявляются в определенном промежутке времени. Протекающие в мире литературные процессы на рубеже XX-XXI веков поставили перед литературоведами вопрос изучить и научно осмыслить те многоплановые задачи, которые породили протекающие процессы. Новое литературное течение постмодернизм, который хронологически возник после авангардизма, является новым транскультурным феноменом, который явился результатом взаимодействия философского мышления, литературной мысли и текста. Примечательно, что непостоянство литературных течений вызвано изменениями в историческом, социальном, психологическом, эстетическом мышлении. Часто справедливо отмечают, что постмодернизм есть литература о литературе.

Актуальность темы. В конце XX века постмодернизм охватил весь интеллектуальный мир, в этом отношении и Грузия не была исключением. Постмодернизм, или любой художественный стиль, или эстетическое течение западного

происхождения, может интересовать, прежде всего, нас постольку, поскольку он касается грузинской культуры, литературы, хотя различия, конечно, существуют.

С 80-ых годов прошлого века в грузинской литературе осложнилось выделение конкретного течения, изменились и критерии оценки рассмотрения. Если же при беседе о том или ином писателе с самого начала становилось возможным уместить его творчество в конкретном литературном течении, то на сегодняшний день сложно уместить в одну определенную «рамку» таких современных писателей, как Гурам Дочанашвили, Наира Гелашвили, Отар Чиладзе, Джемал Карчхадзе. Возникшая в литературном контексте такая хаотичность, с одной стороны, способствует появлению новых форм и сюжетов, автор уже не ограничивается рамками конкретного течения, но с другой стороны, в этом огромном мире, где каждый писатель предстаёт перед нами отдельно, где у каждого писателя иные мнения, идеология или форма, читателю трудно ориентироваться, и здес, же возникает «необходимость» известной «авторской маски» и двойного кодирования. Следует отметить, что в постмодернистских произведениях почти всегда устанавливается коммуникация между читателем и автором, и сложность понимания не так бросается в глаза.

В работе представлен один из самых интересных и важных периодов последнего двадцатилетия XX века в истории грузинской литературы. Показано отношение писателей, отличающихся иной тематикой, художественным стилем или разнообразием эстетического мышления к новому литературному течению и их выражение в текстах. Особенно интересны 70-80-ые годы, которые условно можно назвать «переходным» периодом, когда характерные для различных течений свойства сливаются друг с другом, возникает «хаос» в литературе, и именно объединителя этого хаоса в одну

«сферу» назвали постмодернизмом, как «элементом», соединяющим смысл и слово.

Цель исследования. Целью исследования является – передать происходящее в грузинской литературе, как отразились эти процессы в творчестве современных грузинских писателей. Особенно обратим внимание на литературу 80-ых годов XX века, как на один из важнейших периодов.

Объект исследования. Объектом исследования в настоящей работе являются особенности прозы Наиры Гелашвили, Гурама Дочанашвили, Джемала Карчхадзе, Отара Чиладзе и их новое литературное течение – постмодернизм. Грузинская постмодернистская проза в определенной степени слилась с потоком мировой постмодернистской литературы, и для анализа использованы исследования известных философов и теоретиков постмодернизма, их суждения и сформулированные выводы и результаты.

Метод исследования. В качестве методов исследования использованы имеющиеся в мировом литературоведении доводы и материалы о происхождении и развитии постмодернизма. Главная основа постмодернизма заложена в философском мышлении, что и подтверждают философские труды Ж. Ф. Лиотара, Ж. Демза, Ж. Дерида, Р. Гватара, Р. Барта, Ж. Лакана. а также теоретиков постмодернизма – И. Хасана, Ф. Джеимсона, Д. З. Фокема, Дж. Малтера, Д. Лоджа и др. Элементы структурного анализа «тема-текст» по Р. Барту, принцип «ризома» Ж. Делеза и Р. Гватара. Всё это позволяет основательно сделать текстуальный анализ произведений авторов грузинского постмодернизма в его национальном выражении.

Основные результаты исследования и научная новизна. В работе предпринята попытка анализа произведений, в ранее неизвестном ракурсе. В работе впервые изучены отечественные источники художественной системы грузинских

текстов, признанных постмодернистскими. На основании характерных для постмодернизма процессов рассматриваются особенности прозы Наиры Гелашвили, Гурама Дочанашвили, Джемала Карчхадзе, Отара Чиладзе. Научной новизной являются также связи постмодернизма с мировой и грузинской литературой, их художественное разнообразие и вариативность – сохранение традиции, получение толчка от неё и другие важные вопросы. В работе мы попытались провести грань между эпохой и литературным течением; вообразить постмодернистическое мировоззрение, которое пытается вернуться к исходным понятиям общечеловеческой культуры, а также стремление нового литературного течения к созданию симуляционной реальности путем апелляции культурных кодов.

Введение. Во введении дается актуальность темы, цель, предмет исследования, научная новизна, степень разработки вопросов. Последнее двадцатилетие XX века и начало XXI века являются одним из наиболее интересных и важных периодов в истории грузинской литературы с иной тематикой, художественным стилем и разнообразием эстетического мышления. Особенно интересны 70-80-ые годы, которые условно можно назвать «переходным» периодом, поскольку характерные для различных течений свойства слились между собой, возник хаос в литературе и «объединителя» этого хаоса в одну «сферу» назвали постмодернизмом, как «элементом», соединяющим смысл и слово.

Постмодернизм начинает формироваться в мировой литературе со второй половины XX века. В этом отношении Грузия также не была исключением. Создавались характерные для постмодернизма тексты, произведения, но сам термин – «грузинский постмодернизм» – появился к концу XX века, как эстетический феномен. К этому времени осложнилось выделение конкретного течения. Изменились крите-

рии оценки и обсуждения. Возникшая в литературном контексте такая хаотичность, с одной стороны, способствовала появлению новых форм и сюжетов, что уже не ограничивает автора. В этом огромном мире каждый писатель представлен отдельно и у каждого писателя иное мнение, идеология или форма.

В литературоведении проводят грань между эпохой-постмодерном и литературным течением – постмодернизмом. К эпохе постмодерна существует неоднородный подход, поскольку его часто признают незавершенным модерном. В условиях постмодернизма писатель оказался в совершенно ином, свободном «пространстве»: свободные формы, действие, неопределённость, ирония, интертекст, двойное кодирование, письмо, небольшая история, нагруженные неожиданностями пространства ... Главным и важным стал «текст» - «мир, как текст» и «создание, как текст». Текстологическим анализом стало возможным отразить психологическое состояние человека в новой эпохе, найти его внутренний и духовный мир, его роль и место; художественные произведения не подчиняются установленным ранее правилам, становится возможной свободная интерпретация; в тексте величайшее место занимают ассоциация, двусмысленность, символизм.

Постмодернистские произведения часто представлены как коллаж гетероклиматических элементов без всякой гармонии. Непостоянство, совмещение и даже слияние жанров создают однообразный хаотичный фон. В произведениях меняются тексты различных жанров: вестерн, средневековая эпопея, сказка, водевиль; коллаж в такой форме использует и модернизм, но отличие в том, что в последнем он использован для восприятия сложности реальности, а постмодернизм – для достижения эффекта контраста и дистанции. Постмодернизм разрушает иерархию между элитарной и популяр-

ной культурой и приобретает способность к объединению её в одну сферу, одним из ярких примеров которого является слияние искусства и рекламы. Здесь же следует отметить повесть Наиры Гелашвили «Показ (отпечаток)», где автор из канцелярских документов, записей и заявлений создал весьма интересные и важные постмодернистские произведения. В этих «заявлениях» лучше всего видны место и отношение человека к среде, его внутреннее «Я». Постмодернистская эпоха признана кризисной эпохой. При этом стёрта грань между трагическим и комическим, идёт девальвация ценностей. Автор – постмодернист, в отличие от писателя – модерниста, пытается иронизированно представить свою «игру» и встретить недоверие, иронию читателя, подобные чувства к собственному тексту не скрывает и сам. Свобода в своей игре, это именно тот приоритет, который не характерен для модернизма, однако является одним из важных «орудий» постмодернизма. Постмодернизм интересуется и теми принципами, которые ценит модернизм, но только настолько, насколько он увлечён готовыми возможностями игры.

Постмодернизм (лат. modernius – «современный», пост последующий») является течением, которое возникло в философии и культуре конца XX века. Постмодернизмом в начале называли архитектурное течение, которое отказалось от условности модернизма и начало поиски новых форм. Он характеризуется возвращением к эклектизму декораций, мотивов прошлого. Термин в дальнейшем был использован в истории искусства и литературы для обозначения более общего течения; а в 70-80-ых годах он стал общеэстетическим феноменом западной культуры. Характерным признаком является специфический способ оценки мировосприятия, мироощущения и познавательных возможностей, его место в окружающем мире. Одним из основных опознавательных признаков является интертекстуальность текста. Характерны

двойное кодирование стиля, нагруженные неожиданностями пространства, эклективность, символичность, до сих пор неизвестные стороны интерпретирования и т.д. Текст отличается обилием реминисценций, иллюзий, цитат, пародий. Для постмодернистского текста характерными становятся: фрагментность, реальность, слившаяся с ирреальностью, глубина и поверхность.

Постмодернизм признает все формы недостоверными, идеи, хотя симулирует их (Жан Бодриар – «Симулянтка и симуляция») и устанавливает свои нормы; уже не опирается на произошедший прецедент и опережает реальность (Умберто Эко – «имя розы»).

Молчание, возникшие в грузинской литературе после модернизма во II половине XX века, «приятно нарушили О. Чиладзе, Г. Дочанашвили, Ч. Амиреджиби и другие грузинские писатели. Они совершенно по-новому представили нам роль человека, его мировосприятие, внутреннее чувство к внешнему миру. У них будто бы окончательно были сняты те рамки, в которых был уличен писатель-модернист и чувством свободы заполнил как автора, так и читателя.

К концу прошлого века постмодерн охватил весь интеллектуальный мир. Примечательны выступления студентов во многих странах Европы в 60-ых годах, где они восстали против неэффективного, устаревшего, политического и социального режима. Стало необходимым изменить не только политику, но и вообще порядок устаревшего модернистского существования, подходы и приоритеты. Когда мы беседуем о грузинской литературе второй половины 70-80-ых годов XX века, о ее разнообразии, формировании нового литературного течения, то здесь следует принять во внимание то положение, которое существовало в Грузии в 80-ых годах. Поскольку касаемся творчества писателей 70-80х годов, то в этом отношении интересна и важна проза О. Чиладзе, Г. До-

чанашвили, Н. Гелашвили, Дж. Карчхадзе и их особенность. Это важный переходный «этап» на пути формирования и утверждения грузинского постмодернизма.

С 60-ых годов XX века стало заметным то, что существующие раньше литературные течения исчерпали свои функции. Изменяются и исчезают моноцентральная идеология, философия, религия, начинают формироваться новые человеческие ценности. При этом появляется необходимость создания нового транскультурного феномена, который сам по себе предполагает диалог, отношение человека к среде, его внутреннюю и духовную сущность. «Постмодернизм» стал следующим за «модернизмом» этапом развития, он заменил модернизм, как идеологию. Постмодернизм часто отождествляют с направлениями, характерными для различных предшествующих ему течений и выражающими их такими, как структурализм, авангардизм, деконструктивизм. Он происходит от слова «модерн» и, как известно, modern – модерн означает новое время, современность.

Постмодернизм образовался в недрах модернизма, как его отличительный «вид», его «противоположное» направление. По заявлению известных литературоведов Жана Франсуа Лиотара и Вольфганга Вельша – постмодернизм сначала противостоит, а затем уравнивается к модернизму и встает напротив. Величайший теоретик постмодернизма Ж. Ф. Лиотар отмечал, что постмодернизм с 1950-ых годов начинает формироваться и занимает место «преступлением», «разрушением» модерна, он становится постсовременностью. По мнению Лиотара, не только постмодерн конкурирует с модерном, но также и классика. Должна завершиться «история», в контексте которой был бы осмыслен выход человечества из исторического времени «ко времени мифов».

Происхождение термина «постмодерн» вызвал спор в научной литературе, некоторые считают его произошед-

шим из сферы искусства (он впервые был использован в живописи в Англии в 1870 году), некоторые считают термин, пришедшим из литературы, а некоторые – из архитектуры. В философии он был использован в 1979 году известным французским ученым Ж. Ф. Лиотаром. Литературное понятие распространилось на архитектуру, живопись, социологию, философию. В 70-ых годах XX века уже существовало мнение о том, что этот период был именно вершиной постмодернизма. Раньше всех этот термин появился в 1917 году в книге Рудольфа Панвица «Кризис европейской культуры», где он впервые беседует о постмодернистских людях; затем это слово появляется уже у испанского литературоведа Федерико де Ониса в 1934 г., где он отметил, что «постмодернизм» является промежуточной (1905-1914) фазой, которой предшествовал «модернизм» (1896-1905), в дальнейшем – в реализованной в «ультрамодернизме» (1914-1932), обновленной и усиленной форме. У Фредерико де Ониса постмодерн является коротким периодом между первым и вторым, более усовершенствованным модернизмом. Позднее, постмодерн зафиксирован в 1947 г. У Арнольда Тоинби в «Постижении истории», где «постмодерн» означает «нынешнюю фазу» западноевропейской культуры.

По замечанию ученого Клемена Гринберга «пост», «постмодерн» на сегодняшний день можно понять во временном хронологическом смысле. То, что следует за чем-то, есть «пост» в отношении последнего, но это не адекватный путь использования «постмодерна». Он предполагает или подразумевает такое искусство, которое с точки зрения стилистического развития следует за модерном, отбрасывает, замещает его. Ключевая основа постмодернизма заложена в философском мышлении, что и подтверждают философские труды Ж. Ф. Лиотара, Ж. Делеза, Ф. Гватара, Р. Барта, Ж. Лакана, а также теоретиков постмодернизма И. Хасона, П. Джеимсона,

Д. В. Фокема, Дж. Мальтера, В. Лоджа и др.

В современной литературной критике постструктурализма и деконструктурализма он характеризуется, в первую очередь, как попытка выявления определенного мировоззренческого комплекса эмоционально-окрашенных представлений на уровне организации художественного текста. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления, – это «мир, как текст» и «сознание, как текст», интертекстуальность, «кризис авторитетов» и эпистомологическое сомнение, авторская маска, двойной код и «пародийный модус изложения», пастиш, противоречивость изложения и дискретность, фрагментность (нонселекции), «спад коммуникации» (или, в общем плане – усиление коммуникации), метаповесть.

Признак, который отличает постмодернизм от модернизма, можно понять как – «субъект» и «объект», «индивидуальность» и «реальность», «автор» и «история» Постмодернизм показывает их «маску», вопрос авторства, оригинальность, правду, реальность. Возникают также симулированная реальность, осмысленное использование цитат, будто оживает средневековая анонимность, в тексте важнейшее значение имеют признаки, цитаты, культурно - информационные коды. Модернистская трагедия между личностью и обществом заменяется трагедией между сознанием и реальностью.

Как отмечает в своей статье русский ученый О. Б. Вайнштейн, дословно значение «постмодернизма» – «постсовременность» или после модернизма предполагает само по себе два признака; с одной стороны, постмодернизм - постсовременность..., с другой стороны, сам термин «постмодернизм» указывает на связь с модернизмом и необязательное отмежевание от него.

В постмодернистских произведениях важнейшими

вопросами являются образ автора, маска автора; здесь не укрепляется коммуникация почти ни на одном уровне изложения: между персонажами, между текстом и читателем, между реальным автором и читателем; единственная пара, согласованность которой поставлена под сомнение, это маска автора и читателя, между которыми обязательно будет установлена коммуникация в процессе чтения. Маска автора предполагает рефлексию автора, процесс его создания в самом тексте. Этим путем поступает в постмодернистскую повесть торило – эссеистический поток... На него возлагается организующая функция.

Известные ученые Мишель Фуко и Рональд Барт исчерпывание традиционного понятия автора отметили «исчезновением автора» и самой «смертью автора». Русский критик Андрей Цуканов отмечает, что постмодернизм – это в общем философия, которая пытается своим анализом дать ответ весьма широкому спектру проблем, определяющих сущность нашей эпохи. Постмодернисты Запада создали предупредительную концепцию, т.н. «смерть объекта» или полное отношение человеческого мышления к идеологии. Здесь можно говорить о смерти человеческого «Я».

Французский ученый Жак Дерида в 1967 г. опубликовал книгу «О граматологии», где отметил, что ничего не существует без текста, т.е. все – текстовое, и ничего не существует без текста. По мнению известного теоретика Рональда Барта: «Текст – это не прямолинейная цепочка слов, которая выражает единственную, определенную теологическую точку зрения («сообщение» автора – Бога), а многомерное пространство, где между собой сливаются и диспультируют отличные письма, из которых ни один тип не является исходным»...

Постмодернистский текст состоит из предложений, которые имеют «смысл». А смысл, по замечанию Делеза, это

бестелесный, сложный и неопределенный «предмет», в котором сосредоточены общественные и конкретные явления. Известный ученый Ж. Делез пытается создать мир смысла, который имеет способность «шизоанализа», для него творец, пациент, врач – это соединение цивилизации с «развратной» цивилизацией. Он делает акцент на явление, что творец является самым удивительным диагностиком.

Шизофреническое состояние новой эпохи отмечает и Джейсон. По его мнению, у шизофреников нет собственной индивидуальности; все их мышление составляет «Я» и «Мое», времени нет, он обречен жить в вечном настоящем. Он обращается также к термину «пастии». По-французски «Pastishe» - означает подражание, имитацию. «Пастии» включают в себя несколько свойств: 1)отношение текстов (жанровый, стилистический и т.д.) в условиях отсутствия семантических или аксиологических приоритетов; 2) метод организации текста, как программы эклектической конструкции, отличных семантических, жанрово-стилистических и аксиологических фрагментов, отношения между которыми нельзя представить как определение.

Следует отметить, что при анализе искусства модернизма все его теоретики указывают: пародия здесь видоизменяется и оснащается новой функцией по сравнению с традиционной литературой. Постмодернизм принимает все формы, идеи, недостоверна, симулирует их и устанавливает свои нормы, уже не останавливается на произошедшем прецеденте и опережает реальность. Согласно Л. Фильдеру, писатель – постмодернист - «двойной агент», «находящийся в наслаждении, как в обстановке технологической реальности, а также в сфере чуда», готовый для перемещения в миф или эротизированное пространство.

Итальянский исследователь Умберто Эко еще до утверждения термина «постмодернизм» в 1958г. на XII Междуна-

родном философском конгрессе отмечал, что необходимо рассмотреть «открытый текст», если эти произведения откликаются на требования современного мира. «Открытые» произведения создают модель собственного мира, и при этом создается впечатление «постоянно новой глубины».

Одним из важных признаков постмодернизма является интерпретирование. Фольклорный «сюжет» существует на двух разных уровнях: с одной стороны, здесь представлены реализация-передача кода, которые, в сущности, интерпретируют этот же код, с другой стороны, «перепись».

Одной из практик постмодернизма является деконструкция. Современный текст нагружен аллюзиями, а отмежевание аллюзии требуется от желающего понять текст. В тексте пересекаются старые и новые мысли, сливаются между собой понятия «собственное» и чужое, а для лучшего познания текста необходимо правильно прочесть его, расшифровать, что служит именно деконструкции. Известный французский ученый Жак Дерида деконстрирует традиционную двойную оппозицию. Он хочет ослабить сопротивление членов двойной оппозиции и показать относительный характер их противостояния. Например, «иерархия» и «анархия», один без другого не сможет существовать, «иерархия» существует только на фоне «анархии».

Деконструкция, как теория литературы, явление, противоположное структурализму, – отмечает детский критик Пил Деларуп, – структуралисты рассматривают текст как структуры, несущие значение, а деконструктивисты ищут такие элементы, которые дают возможность разрушать структуры.

По мнению ученого Л. В. Карасева, для того, чтобы Дерида или Делез могли проявить свой талант, они должны были разрушить «строение» структурализма, внедрение нового требовало разрушения старого, без которого не создалась бы интертекстуальность... У деконструкции есть и вто-

рое, главное значение: у него должно быть то, что должен деконструировать, а то процесс разрушения и не потребуется. Деконструкция оголяет основу текста, так сказать, пополняет самосознание, вносит в любой канонический текст момент удвоения, саморефлексии. Наиболее радикально настроенные литературоведы даже заявляют, что текст без интерпретации – ничтожество: «Не существуют тексты, существуют интерпретации».

Постмодернизм хронологически следует за авангардизмом, но в отличие от него, к старым текстам обращается так, как к «авторитетам». В нем обилие реминисценций, аллюзий, цитат, пародий. Используются справочные, и даже канцелярские тексты. Эта особенность называется интертекстуализмом. Интертекстуализм является единственной формой, в которой в постмодерне возможно существование общих связей, каждый текст пишется другими текстами, здесь действует зависимость нонселекции (отказа от отбора) автора. Термин «интертекстуальность» внесла И. Кристьева, теоретик постмодернизма, этот термин – основной среди средств анализа художественных творений постмодернизма. М. Бахтин заметил, что искусник, кроме действительности, имеет дело также с предшествующей и современной литературой, с которой он ведет постоянный «диалог». «Диалог» здесь понимается как борьба писателя с существующими литературными формами. Идею «диалога» Кристьева разъяснила в чисто формальном смысле, как диалог текстов (только ограниченные сферой литературы), т.е. «интертекстуальность»...

Сквозь призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором всё уже было сказано когда-то... Для Р. Барта любой текст – своеобразная «эхокамера», а для М. Рифатера «анализ препозиций других текстов», поэтому «сама идея текстуальности неотделима от интертекстуальности и основывается на ней». Интертекстуальность в тексте

означает «соучастие» двух или более текстов, что выражено цитатностью, цензурностью, ложными цитатами, «ущемлением» классического текста, метафоризацией текста, историзмом, демифологизацией и т.д.

Существует различие между цитатой и цитацией. Цитата с внесенными в произведения кавычками или без кавычек является использованием «чужого» слова для развития мысли всего романа, а цитацию должны понимать как процесс внесения чужого слова, осуществленного в непрямом сказании. Автор вносит цитаты для создания новой «семиосферы» и пытается сохранить устойчивую напряженность между словами «собственный» и «чужой». А цитация - это явление, при котором автор для выражения своей мысли обращается к тексту «чужого», исходя из этого, существует противостояние между двумя авторами, двумя текстами.

Появился довод о том, что восприятие текста возможно не только на уровне фабулы, но и на уровне семиотики. В результате этого выделились три вопроса: а) при изучении литературных текстов II половины XX века следует отличать друг от друга эпоху и литературное течение («постмодерность» и «постмодернизм»); б) новое литературное течение стремится к созданию симулятивной реальности путем апелляции к культурным кодам; в) постмодернистское мировоззрение пытается возвратиться к понятию общечеловеческой культуры.

Таким образом, выделим постмодерн, как эпоху, и, постмодернизм, как литературное направление. Его первейшая разновидность связана со многими вопросами модернизма. Он отличается и создает контраст с ним. Если для модернизма характерны романтическое отношение, закрытые формы, цель, замысел, иерархия, мастерство, логос, образец искусства, завершенные произведения, дистанция, творчество, тотальность, синтез, действие, жанр, граница, семантика, пара-

дигма, метафора, селекция, корни, глубина, интерпретация, направление, вопрос, большая история, паранойя, метафизика, определенность, то постмодернизм в его противоположных формах принимает совершенный вид, например, он определяется следующими формами: пара физика (дадаизм, открытые формы, игра, случай, анархия, неопределенность, молчание, процесс действия, самодеятельность, деконструкция, антитезис, исчезновение, текст (интертекст), риторика, синтагма, метонимия, комбинация, ризома (поверхность), отличная форма интерпретации, т.н. неверное, непрямое значение, неопределенность, письма, небольшая история, шизофрения, ирония, пасти и т.д. Т.е., постмодернизм считается творением такой культуры, у которой нет абсолюта, точных определений или основ; для постмодернизма характерны плюрализм взглядов и отличительность: будто бы мышление утратило способность и веру в то, что мир способен познать. В общем, мышление утратило приоритет, и интуиция вернула свои права. Исчезла необходимость отдавать предпочтение традиционному, старому, архаичному.

Возникновение постмодернизма в западной литературе было связано с процессами деконструкции высокой иерархической культуры модернизма. В русской и вообще советской литературе развитие постмодернизма было связано с более сложными вопросами. Литература советского периода не была монолитна, она была обусловлена и отличалась различными формами и свойствами. Здесь сохранился авангард и даже существовал вариант «натуральной школы» предыдущих веков. В условиях жесткой цензуры развитие литературы было связано со сложными процессами, поэтому её изменения были связаны также с определенными проблемами, но теория интерпретации стала одинаково приемлема для всех здравомыслящих творцов, внесенной постмодернизмом по-новому. Для начала мы сталкиваемся с более интерпре-

тированными текстами, цитатами или цитациями.

Грузинский постмодернизм отличается от западного постмодернизма. Несмотря на то, что первые его признаки появились в 70-ых годах, все же, как литературное течение в грузинской действительности оно формировалось вплоть до конца XX века. С 70-ых же годов встречается двойное кодирование, интертекстуальность, цитация, децитация, «исчезновение автора», по словам известного ученого Р. Барта: «факт «смерти автора». Здесь первооткрывателями будут признаны Н. Гелашвили, Г. Дочанашвили, О. Чиладзе, Д. Карчхадзе и др. В их произведениях явно встречаются открытые формы, риторика, комбинация и т.д., т.е. все те свойства и особенности, которые характерны для постмодернизма.

Основанием для появления постмодернизма в грузинской литературе признана неопределенность собственной личности, сущности «Я».

Полную и прямую интерпретацию мифа не признает постмодернизм, в то время как автор просто «заимствует» и интерпретирует миф, но если у него показан не фетишизм, выраженный в отношении мифа при модернизме, а его пародирование, показ реального лица, то он может быть признан не простой интерпретацией, а цитацией. Одной из особенностей грузинской постмодернистской прозы можно признать и это, и примером могут служить замечательные романы Отара Чиладзе.

Авторы обращаются к цитации, интерпретации, историзму, наряду с известными фактами и личностями, они создают новые лица и при этом сохраняют индивидуальность. Отражение настроя и свободы в грузинской литературе, характерных для постмодернизма, не является удивительным, хотя идентичность существующих в различных странах течений вовсе не обязательна. Причём, постмодернизм является такой идеологией, которая не признает границы и

представляет собой осмысленное отношение текста к мышлению. Следует отметить, что постмодернизм - есть новое литературное течение, которое является транскультурным феноменом, результатом взаимодействия философской и литературной мысли, текста и мышления, и при этом является выражением свободной мысли и формы, именно подходящим выражением того «хаоса», который возник к концу века не только в искусстве, но и во всем мире.

Несмотря на то, что постмодернизм, как течение, и постмодерн, как эпоха, ещё не полностью изучены, возникло мнение о том, что после американской трагедии 11 сентября 2001 года завершилась эпоха постмодерна, например, Вильгельм Шмидт считает, что «эта эпоха уже не может быть» постмодерном, это будет следующий за ним период. Зураб Карумадзе также считает, что «завершилась эта игра, которая создавала абсолютно идеальные копии выдуманных оригиналов: завершилась онтологическая эквилибристика на верёвке, натянутой между действительным и сочиненным: завершилось скитание по открытым системам двусмысленных и неопределенных признаков, как по лабиринтам, но завершилось ли течение, говорить об этом пока ещё рано, поскольку ещё создаются блестящие образцы постмодернистской прозы как в грузинской, так и в зарубежной литературе.

Глава II. Двойное кодирование и цитата, как определительный признак постмодернизма в прозе Н. Гелашвили. Одним из важнейших образцов грузинской постмодернистской прозы 80-ых годов XX века является проза Наиры Гелашвили. Читатель встретил с интересом Появление совершенно новых форм и стиля в грузинском литературном пространстве. Утвержденные модернизмом «рамки» были разрушены и совершенно по-новому были представлены человек, его сущность, его мир. С 80-ых годов XX века начинают выходить в свет повести и романы Наиры Гелашвили. Ассоциа-

ции, подтексты, символичность, метафоризация этих произведений подтверждают наличие и развитие постмодернизма в грузинской литературе.

Основа грузинского постмодернизма связалась с неопределенностью личности, её сущностью и «Я». Мир Наиры Гелашвили всегда подразумевает существующее за ним «другое мнение», в нём обильно скрыты мнения, подтексты. Особенность творчества Наиры Гелашвили бросается в глаза, писательница блестяще описала внутренний мир человека, она в полной мере осмыслила поиски человеком самого себя, одиночество. В 1981 году печатается повесть «Отправляюсь в Мадрид», в которой показано отношение человека к среде. Конфликт Сандро Личели и отрицание существующего, стремление к одиночеству, его внутренняя боль, жизнь иллюзиями отличает его от других людей, от друга детства врача. Полёт мечтателя Сандро в Мадрид и прилет туда является единственной светлой точкой в его жизни. Сам же удивлен, что только в Мадриде он чувствует себя как в собственном доме: проходит время, жизнь меняется, иллюзия рушится и после операции аппендицита, Сандро чувствует пустоту, у него будто бы «отрезали» Мадрид.

В творчестве Наиры Гелашвили, герои её романов или повестей, будто постоянно испытывают одиночество и поэтому ищут суть, свей сущности в иллюзиях, мечтах. Но основа их боли никогда не является одномерной и она носит тотальный характер, она переживает как уравновешенный элемент внутренней жизни, мышления, чувства. В постмодернистской манере выполнена повесть «Серсо», написанная в 1982 году, где речь идёт о кукле Марианне, влюбленной в маленького мальчика. Рассказ «Фотограф» передаёт в первом лице и подчеркивает особенность запечатленного на фотообъективе мира. Наира Гелашвили в условиях современной цивилизации ищет путь постижения древнейших проблем,

поскольку известно, что с конца начинается начало, из пепла рождается суть истины.

В конце XX века в литературе снова видна модернистская проблема агрессивности внешнего мира, но на этот раз эта агрессия замаскирована пародированием, ироническим отношением, невозможностью коммуникации или молчанием. Нарушена связь человека с Богом, с самим собой, внешним миром и литературный текст стал той возможной «средой», которая подчиняется авторской воле и восстановление коммуникации в художественной реальности или невозможность диалога зависит от неё. В 1984 году в «Мнатоби» печатается постмодернистская повесть Наиры Гелашвили «Показ (отпечаток)», где автор совершенно «странно» выразила трагическую историю одной семьи. В повести цитированы до пятидесяти документов. Это странный прозаический текст, выполненный в необычной для грузинской литературы манере. Как отмечает грузинский ученый Л. Брегадзе: «Читаем «Показ» и происходит что-то странное: это сухие, шаблонные, составленные в канцелярском стиле образы, попавшие в эту среду (художественные произведения), неожиданно вызывают необычную эмоциональную силу, причиной тому является двойное кодирование».

Одним из характерных признаков постмодернизма является система двойного кодирования. При знакомстве с постмодернистскими произведениями читатель благодаря опыту уже знает, что щедрое и бессистемное (новое понятие «ризома») использование различных текстов автора преследует скрытую цель. Для реципиента восприятие без эстетической подготовки невозможно. В повести Наиры Гелашвили различные документы описаны без комментариев, один за другим. Произведение начинается с «истории родов», а затем размышления, переживания больной Нино Лабадзе, ожидание рождения новой жизни. Затем снова медицин-

ские справки: «консультация терапевта», «история новорожденного» и здесь же «старая книга, с печатью библиотеки: №100, «цитаты», которые мы встречаем в различных частях произведения».

В произведениях важное место занимает полемика между автором и читателем, где явно видна «маска автора», а затем автор вовсе исчезает, что, по словам Барта, является именно одним из важнейших свойств постмодернизма. «Изгнание автора (согласно Брехту, здесь можно говорить о настоящем «отчуждении» - автор уменьшается и как небольшая фигура виден он на литературной «сцене») – это не только исторический факт, или эффект письма: благодаря ему основательно меняется весь современный текст». В полемике повести, развернутой между читателем и автором, выражены и «маска» автора, и постмодернистское мироощущение, и ирония.

В произведениях мы часто встречаем «если», автор иронизирует сведенную до абсурда формулу: «Если бы это не было бы так!»...

Литературный текст – это нечто продуманное противопоставленными интонациями, независимыми друг от друга, именно поэтому необходимо «тщательно прочесть» его, однако как заключает Миллер: «Любой художественный текст, как бесконечная игра несовместимых и противопоставленных знаний, не определен и не установлен, поэтому каждое чтение ошибочно (не существует одностороннего прочтения)».

Путь поиска сущности мироощущения людей, описанного в повести Наиры Гелашвили, самих себя, душевная боль, печаль ещё более оголены и обострены в её романе «Комната матери». Процесс самоутверждения очень мучителен и противоречив. В романе отражена социально-духовная действительность, проведенная сквозь духовную призму главного героя. Главного героя романа будто бы изгоняют из

общества охвативший его страх, одиночество, отчуждении, упразднение духовной опоры, однако мир в каждом индивиде своеобразен. Люди будто бы охвачены чувством лишнего, чувством сиротства. Даже любовь воспринята пародийно, поскольку внешняя красота показная, не имеет силы, люди чувствуют только боль и печаль, почти все персонажи чувствуют одиночество и их духовный кризис укоренен именно в прошлом и предках. В произведениях довольно широкий путь открыт переживаниям, ассоциациям, событиям прошлого, поэтому время, пространство и действие почти ограничены ещё больше, и духовному миру каждого персонажа придается важнейшее значение. Постмодернизм с особым вниманием относится к тексту любой исторической эпохи, будь то целый, большой текст или одна небольшая цитата или фраза. Текст для постмодернизма является единственным конкретным объемом, с которым они готовы «иметь дело», как заявляет грузинский ученный Л. Брегадзе, – из этого видно необычное изобилие «цитат, иллюзий, реминисцинирования, выполненных оранжированием или пародированием пассажей в постмодернистском опусе... Цитированным может быть любой текст – и художественный, и научный, и юридический, и политический, и справочный, и канцелярский – эти особенности постмодернизма называют интертекстуальностью. Роман Наиры Гелашвили и вся её проза являются «сотканным из цитат текстом», для него характерны интертекстуальность, двойное кодирование, цитация или цитата и характерные для других постмодернистских произведений свойства.

Наира Гелашвили показывает боль, вызванную опасностью потерять человечность в этом мире, у человека нет своего лица и мышления, сведенного до отрицания существования. Первейшего Бога, развращает личность и ведёт её к завершению. Хотя есть надежда, что из пепла рождается нача-

ло. Именно такая нагрузка у Базалетского озера, как символа свободы, надежды, будущего. С конца должно начаться начало, вода является именно символом этой бесконечности.

Значение главного героя романа Наиры Гелашвилил «Комната матери», Матвея формируется и устанавливается с учетом значений Георгия, Энди, матери, отца. Таким путем происходит углубление значений персонажей. Автор создал совершенно отличные персонажи, которые переживают духовный кризис и не могут устанавливать связь друг с другом. Сомнения и недоверие делают невозможным взаимопонимания. Ироническое отношение друг к другу вызывает нарушение коммуникации и разрывается та цепь, которая соединяет персонажей.

Писательница создала в романе органическую целостность прошлого и настоящего, где действие и время максимально ограничены, но широкий путь прикрывается переживаниям, ассоциациям, событиям прошлого, а все ещё больше обостряет картину девальвация духовных ценностей. Метафорным финалом романа Наира Гелашвили подчеркнула главную формулу: к обновлению путем самоотрицания, тот духовный кризис, который возникает на основании недоверия и боли, должен исчезнуть, и вместо него должны утвердиться новые чувства. Духовное поражение Матвея является вестником рождения новой морали. Он отправляется ко дну Базалетского озера, где пытается найти спасение.

Таким образом, Наира Гелашвили в своем творчестве блестяще показала духовный мир человека, человеческие чувства. Боль, страх, отчуждение, недоверие, утрата свободы сами по себе вызывают нарушение нравственной целостности как одной конкретной личности, так и всего общества. Будто бы сначала должно завершится «что-то» для того, чтобы снова сначала началась жизнь, автору удаётся объяснить и показать всё это в условиях современной цивилизации.

Выраженные в романе подтексты, символичность, мет афоризма, ассоциативность ещё раз подчеркивают существование и развитие постмодернизма в грузинской литературе. Главнейшие опознавательные признаки постмодернистской прозы Наиры Гелашвили – это интертекстуальность и эссеистичность, здесь виден образ цитирования, аллюзии, пародии, иронии, реинисценирования, двойного кодирования. В самом постмодернистском тексте дана рефлексия на сам текст.

По желанию автора частью художественного текста становится то, что до сих пор оставалось за текстом. По словам известного критика Барта, в любом изложении переплетены различные коды, которые у читателя развивают нетерпение для того, чтобы он до конца постиг нюансы мысли.

Глава III. Постмодернистские тенденции в рассказах Гурама Дочанашвили. С 80-ых годов прошлого века в грузинской литературе осложнилось выделение конкретных течений; если раньше при беседе о том или ином писателе с самого начала происходило помещение его творчества в «рамки» конкретного литературного течения, то на сегодняшний день помещение таких современных писателей, как Отар Чиладзе, Джемал Карчхадзе, Гурам Дочанашвили в конкретные направления довольно сложный вопрос. Возникшая в литературном контексте такая хаотичность с одной стороны, способствует появлению новых форм или сюжетов, приоритетности текста, не ограничивает автора признаками конкретного течения, но с другой стороны, в том огромном мире, где каждый писатель представлен отдельно как творец и носитель отличной мысли, идеологии или формы, читатель затрудняется сориентироваться в творческом «лабиринте», хотя разнообразие и свобода выбора делают более привлекательным изучение и ознакомление с современными писателями.

В грузинской литературе 80-ых годов XX века важное место занимает творчество Гурама Дочанашвили. Для его прозы характерны подтексты, двойное кодирование, ассоциации: созданные писателем образы являются выражением мировосприятия, мироощущения человека, утверждение его места в окружающем мире.

Бесспорным является тот факт, что с самого начала творчества Дочанашвили мы встречаем характерные для постмодернистской прозы свойства, но поскольку в настоящее время мы рассматриваем его два рассказа: «Ватер(по)лоо и восстановительные работы» и «Человек, который любил литературу», то внимание обострим на два основных выражения постмодернизма; в рассказе «Ватер(по)лоо или восстановительные работы» писатель нам представил классический образец авторской маски, а в рассказе «Человек, которыйочень любил литературу» проявились двойное кодирование, интерткстуальность, духовное переживание человека, его мировоззрение. Однако в научной литературе отмечают, что Гурам Дочанашвили в своем творчестве фактом возвращения в религиозные недра приближается скорее к позиции модернизма, однако экспериментальность, подтексты, маска автора, итнтертекст, характерные для изложения, скорее постмодернистские, чем модернистские. Если модернизм характеризуется созданием новых форм, то постмодернизм ориентирован на повторное использование существующих форм, использование этих форм, цитирования или стилистических деталей может быть ироничным и может иметь место и пародия; если модернизм помещает в центр своей эстетики автора и творчество, постмодернизм отдает предпочтение интерпретации, часто всё это переходит в автокомментарии. В рассказе Гурама Дочанашвили «Ватер(по)лоо или восстановительные работы» автор делает комментарии и сам участвует в действии. В произведениях одним из важ-

нейших вопросов является образ автора. Здесь может и не устанавливаться коммуникация почти ни на одном уровне изложения между персонажами, текстом и читателем, реальным автором и читателем – единственная пара, не вызывающая сомнений – это авторская маска и читатель.

В произведениях кроме авторских комментариев встречаются и подробные суждения о создании данных произведений; рефлексия встречается как в прозаических, так и в лирических произведениях, специфика искусства несомненно требует авторского комментария. В том или ином «постмодернистском романе» Дж. Файлза, А. Робгринса, Х. Кортасара и многих других писателей отражены не только события и участвующие в них лица, но встречаются также подробные суждения о создании данного произведения, при включении в «ткань» изложения теоретических пассажей писатели постмодернистской ориентации часто непосредственно апеллируют авторитетом Ролана Барта, Жака Дерида и других теоретиков поструктурализма и постмодернизма; на их взгляд, нельзя писать «в новых условиях» «по-старому», т.е. в традиционной реалистической манере.

Под заглавием автор приписал «фантастический рассказ», но здесь с самого начала видно, что мы имеем дело с иронией, а не с «обычным» фантастическим рассказом.

В рассказе «Ватер(по)лоо или восстановительные работы» даны в основном две сюжетные линии: приключение Бесаму и образ «автора» Афредирика Ме, его лирический монолог о Кармене – Проспера Мериме, который включен в основную сюжетную линию в виде отрывков. Из рассказа видно, что автор хорошо видит сложный и трудный путь жизни человека, но мир в целом приемлем для него со своими положительными и отрицательными сторонами. Автор описывает путь от зла к добру, который завершается победой последнего под влиянием двух основных положений – сво-

боды и любви.

Постмодерн часто считают духом времени и беседуют о нем, как об одном из периодов в истории литературы. В общем, как понятие, постмодернизм можно считать объединителем тех процессов, которые протекают в литературе и искусстве, мышлении и духовном мире человека, он является выражением времени, который охватил весь интеллектуальный мир, в этом отношении и Грузия не была исключением.

В рассказе «Человек, который очень любил литературу» автор процессу формирования сил искусства, способности его воздействия, духовных переживаний, мировоззрения людей противопоставил реальное бытие, при этом фотопленка фиксирует незначительные или даже скрытые чувства и не затрудняется отметить то, что познание, духовный настрой и зависимость создают суть жизни человека. Жизнь человека зависит не только от животных инстинктов, но и от формирования его мировоззрения, которое достигается только познанием, постижением основных философских или литературных вопросов. Рассказ «Человек, который очень любил литературу» является выражением двойного кодирования, интертекстуальности, интертекста.

Постмодернистский настрой сопровождает всё творчество Гурама Дочанашвили, где явно видны характерные для постмодернизма основные принципы:

1. авторская маска, которая подразумевает рефлексию автора к тексту и процессу его создания;
2. интертекстуальные игры;
3. эссеистически - теоретические включения;
4. принцип иронизма, иронизирована не только позиция персонажа, но и позиция автора;
5. метатекстуальные комментарии;
6. стилистический эклектизм;

7. метаперсонаж;

8. игра с полимией слова;

9. нарушение синтаксического строя;

10. отрицание грамматических и пунктуационных правил;

Таким образом, Гурам Дочанашвили является одним из ярких представителей грузинской литературы, а его творчество занимает особое место в истории грузинской литературы.

Глава IV. Отражение хронотипа и двойного финала в прозе Джемала Карчхадзе. В грузинской литературе II половины XX века Д. Карчхадзе является одним из лучших грузинских писателей, мастером слова. Его проза, одной стороны, следует традиционному этикету изложения, с другой стороны, она резко индивидуальна. Стиль писателя несхематичен. Его романы, новеллы являются написанными в совершенно новой манере текстами, нагруженными ассоциациями и подтекстами «пространствами»

Для интеллектуального читателя интересно ознакомиться с авторской «концепцией мира». В произведениях довольно четко вырисовывается Карчхадзевское видение насущного мира, проблема существования самого человека в мире.

Новелла «Время» представляет собой важный «текст». Приписав «фантастическая улыбка», автор, будто заранее дает читателю указание на то, что описанное здесь событие далеко от реальности, но содержит больше, чем есть. В произведении сталкиваемся с иронией. Человек, помещенный в пространство и время, бесконечное в отношении понятий судьбы, жизни, смерти, рока и времени «остается неизменным, он изменяется только внешне, а внутренне он такой же, каким «создал» его Бог. Это обычное письмо, у которого есть и автор, и адресат. Повествование в произведении идёт во

втором лице и фактически является перепиской двух персонажей. В общем, ирония характерна для постмодернистского текста. Слово «фантастическое» означает необычное, невиданное, шуточное, с иронической улыбкой автор создает произведения, где с необычным, неожиданным развитием сюжета появляются маска автора, двойное кодирование.

Творчество Д. Карчхадзе богато парадоксальными фразами, которые кроме показа события под неожиданным углом, являются величайшей информацией. Приведенная из Библии одна цитата полностью меняет представление о времени.

В новелле Дж. Карчхадзе «Время» автор странно и по-новому представляет человека ко времени и пространству, отношение его к непостижимому, его неустойчивое настроение, забывание старого и открытие заново. Заглавие «Он» само по себе вызывает стремление к определенному обобществлению. А приписка «преисторический рассказ» – это однообразное указание, символ, который должен принять во внимание и решить читатель. Преисторичность указывает вообще на процесс, протекающий за рамки истории. Автор создает настоящую преисторическую условность, где реальность за пределами времени более интересна.

В рассказе «Лужа» Дж. Карчхадзе с жизнерадостным, и при этом мудрым юмористическим настроем, приводит к главнейшей проблеме, которая включает независимые эстетические ценности: «Невозможно скрыть недостаток достоинством, недостаток можно только скрыть другим недостатком». Главной противостоящей стороной является необразованный» (сельчанин) Коста и его «образованный» (горожанин) свояк Яша. Противопоставление внешне не видно. Оно происходит только в сознании Косты. В рассказе отражены внутренний мир Косты, его душевные переживания, происходящее в его личной жизни процессы, которые в луже

сознания видоизменяются и окончательно формируются в мысль, и настает время принятия решения.

В интересной манере написана новелла Дж. Карчхадзе «Одиннадцатая заповедь», где автор показал всю ложь положения отчужденного, ставшего идолом общества человека, и вообще, двуличность человека.

Парадоксальные для Дж. Карчхадзе сравнения и фразы являются одним из самых действенных орудий. Таким образом, автор оригинально показал пространственно – временной континуум и неожиданный финал. Для его творчества характерны – двусмысленность, неопределенность, скрытая улыбка и т.д. В его прозе важное место занимает специфический способ мировосприятия человека. Автор новыми проблемами и показом внутреннего духовного настроя создает новые, отличные образы и значения.

Глава V. Особенности прозы Отара Чиладзе (Миф и реальность). С 70-ых годов XX века начинают выходить в свет романы О.Чиладзе, совершенно новые тексты, в которых выражена реальность, слившаяся с историзмом, фольклором, мифом, и человек и все его существо, с его душой и мироощущением, охваченный поиском своего бытия. В своем первом романе «По дороге шел один человек» О.Чиладзе предложил иную, хотя не характерную для постмодернизма форму интерпретации мифа об аргонавтах. Автор «приземлил» миф и представил его реальную картину. Во втором романе «Каждый кто найдет меня» автор сам создал миф, выразил поливалентность текста, неопределенность времени, двойственность персонажей (реальное и символическое значения). Роман О. Чиладзе «Авелум» является романом нового типа конца XX века благодаря текстуальным перекрытиям, надписанным текстам, внутренним строением мифа, тайнственным комментариям и символичности. О. Чиладзе был одним из первых, кто по-новому предложил слившиеся с национальным

вопросом общечеловеческие проблемы. Для его творчества характерны теория интерпретации, а также, неопределенность, пародия, цитаты, культурно-информационные коды и изменчивость, существующая между сознанием людей и реальностью.

Появление в грузинской литературе второй половины XX века романов О. Чиладзе вызвало отклик в грузинской критике. Это была совершенно новаторская, окутанная в мифологический покров реальность.

Роман «По дороге шел один человек» был опубликован в 1972 году. При помощи мифологических образов автор создал маленькие миры, сняв с известного мифа покров сказочного притяжения, и нашел новое измерение, довел до реальной действительности, связав любую деталь, желание и поступок с судьбой страны и народа. Мифологических героев представил читателю в качестве исторических лиц, выдвинув народ главным героем. Автор в романе изобразил эпохальную реальность с широким обобщением и глубокозвучными образами-символами.

Роман «Каждый, кто найдет меня» был опубликован в 1975 году и сразу же стал предметом литературного интереса. Было написано множество писем, статей. Этим произведением автор смог утвердить совершенно новый стиль в грузинской литературе, для него характерны двойное кодирование, иной текст, мифологизированная реальность и символичность.

Главный автомиф встречаем в начале и конце романа в лице вечной женщины. Это не история одной семьи, в нем мы видим и историю Грузии с татарами и безродными майорами, хотя надежда на будущее возвращается в семью Макабели в лице сироты Марты. Мы видим в произведении два основных свойства, характерных для постмодернизма: цитата и цитация. Роман О. Чиладзе полон сложными символами и

аллегориями, об этом свидетельствует само заглавие романа. Роман «Каждый, кто найдет меня» является парадигмой из Библии, относящейся к братоубийце Кайну. Семья Макабели является тем микромиром, в котором отражаются невзгоды всей человеческой жизни с широкой всеобъемлемостью. О. Чиладзе этим романом показал нам реалии борьбы человека для самоутверждения в обществе, его внутренний мир, мироощущение, мировоззрение, которое может развиться даже в недрах истории одного села и одной нации.

В постмодернистской манере написан роман О. Чиладзе «Авелум», где встречаются характерные для постмодернизма признаки. Здесь есть текстуальные перекрытия, переписанные друг на друга тексты, также символичность, двусмысленность, традиция и выбор, место автора в произведении и др. Как отмечает автор, это обзор периодической печати на фоне нескольких любовных приключений. Автор связал несколько явлений с жизнью одного человека, душевные и физические переживания. Основные признаки постмодернизма: маска автора, двойное кодирование, эссеистичность, эклектичность представлены в «Авелуме».

Авелум, писатель, автор необычных литературных произведений, всю свою жизнь ищущий свободы и желающий быть полноправным гражданином страны, существующей в его представлении. Автор связал с жизнью главного персонажа исторические и трагические явления страны. Можно сказать, что роман является документом, равнозначным исторической хронике и научному исследованию. Это художественный памятник, отражающий сложное национально-политическое положение Грузии 90-ых годов. Писатель с помощью ассоциативного воображения и исторической реальности связал процессы, происходящие в стране с внутренним, духовным состоянием человека и писателя.

Таким образом, творчество О. Чиладзе занимает важное

место в грузинской литературе второй половины XX века.

Заключение. Грузинская литература 80-ых годов XX века важна, разнообразна и своеобразна, на что, конечно, влияние оказали протекающие в мировой литературе процессы. Для различных сфер искусства характерны совершенно определенные стили – постмодернизм и постмодерн. Когда речь идет о постмодерне, подразумевается не узкое стилистическое направление, а историческое положение, ситуация, в которой мы оказались в конце XX века. Постмодернизм относится в большей части к культуреб а постмодерн к истории. Постмодернизм – субъективен, а постмодерн объективно существующее положение. Пути и процессы постмодерна и постмодернизма, или эпохи и литературные течения можно разделить на несколько основных вопросов, как в грузинской, так и мировой литературе:

1. Постмодерн, как эпоха, отражает историческое время и изменения.

2. Происхождение постмодернизма, хотя и хронологически следует за авангардизмом, всё же рассматривают как противоположное модернизму течение и его формирование рассматривают после завершения модернизма.

3. Особенности развития постмодернизма, которые существовали в мировой литературе, заимствовал и грузинский постмодернизм, хотя у последней они отличаются самобытным характером.

4. Основные признаки постмодернизма, отличающие его от других литературных течений, можно выделить следующими вопросами: «авторская маска», интертекстуальность, эссеистичность, двойное кодирование стиля, символичность, индивидуальность и реальность, историзм, «скрытая улыбка», пародия, ирония, личное «Я» замещается множеством «Я», цитата, цитация и т.д. Постмодернизм почти из всех течений заимствовал тот или иной вопрос, приняв,

совместив и представив их в совершенно новом виде.

5. Основы происхождения-формирования грузинской постмодернистской прозы необходимо искать в «образовавшейся» после модернизма прозе. В 20-30-ых годах завершился один этап модернизма и спорным является вопрос об обращении к нему в 60-70- годы, поскольку уже в 80-ых годах создаются написанные в постмодернистском стиле произведения, которые свободно будут конкурировать с любым постмодернистским текстом в мировой литературе. Наглядным примером могут служить творчество Н. Гелашвили, «Ватер(по) лоо или восстановительные работы» – Г. Дочанашвили и др. разобранные нами произведения. Грузинские писатели часто обращаются к цитации и цитате. Примечательны также ироничность и пародия. Часто современные писатели доводят до пародии подтексты человеческих взаимоотношений, они создают свой поэтический мир и по-своему решают бытие индивидуума во Вселенной.

В грузинской постмодернистской прозе выделились следующие основные признаки: двусмысленность, неопределенность, двойное кодирование; глубина и поверхностность одновременно, стирание личного «Я» и вхождение множества «Я». Постмодернистская литература ищет границы, иногда выбирает «молчание»; ирония, историзм, цитата, цитация... пародирование известных мифологических образов, особая форма интерпретации; скрытая «улыбка», настрой, подтексты, конструктивизм, игра, открытые формы, иногда анархия, процесс действия, риторика.

Для современной грузинской литературы характерны внутренний голос, ирония, писатели создают свои поэтические миры и по-своему разрешают нахождение личности в этом мире, а вечная проблема борьбы добра и зла одинаково достается тексту всех течений.

ბიბლიოგრაფია:

1. **აბრამსი მ. ჰ.**, ლიტერატურისა და კრიტიკის თანამედროვე თეორია. „სჯანი“, №4, 2003.
2. **ალხაზიშვილი გ.**, შიშზე აღმოცენებული წონასწორობა. „ჩენი მწერლობა“ №48, 2002.
3. **ალხაზიშვილი გ.**, მუზაშვილი ნ., ქართული პოსტმოდერნი და ქართული დეკონსტრუქცია. http://www.lib.ge – 7.03.2009.
4. **ამხანაშვილი ივ.**, ტკივილის დიალექტიკა, წერილები. თბ. 2003.
5. **ასათიანი გ.**, მწერლის ახალი რომანი. „კრიტიკა“, №2, 1977.
6. **ასათიანი გ.**, „უკეთეს დროთა თვის“. თბ. 1985.
7. **ბაქრაძე ა.**, მომავლისკენ მიმავალი ცალხელა კაცი. „კრიტიკა“, №3, 1976.
8. **ბაქრაძე დ.**, ქართული პოსტმოდერნიზმი. მასალა ჟურნალ „ლ'ილ“ – დან (2007), იხ., http://burusi.wordpress.com/2009/06/05
9. **ბარბაქაძე დ.**, ზედაპირის არცთუ მოკრძალებული ხიბლი. „ჩვენი მწერლობა“, 2003წ. 28 აპრილი.
10. **ბარტი რ.**, ავტორის სიკვდილი. „სჯანი“, №3, 2002.
11. **ბარდიაშვილი მ.**, მითოლოგია – მნიშვნელობათა ხედვის ახალი ჰორიზონტი. „ცისკარი“, №8, 1998.
12. **ბელაია გ.**, ოთარ ჭილაძის მხატვრული სამყარო. „კრიტიკა“, №2, 1985.
13. **ბელაია გ.**, ოთარ ჭილაძის მხატვრული სამყარო. „კრიტიკა“, №3, 1985.
14. **ბენიძე გ.**, გურამ დოჩანაშვილის პროზა. „კრიტიკა“, №2, 1987.
15. **ბერიკაშვილი თ.**, პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა. www.nplg.gov.ge– 6.04.2009.
16. **ბოდრიარი ჟ.**, ქალაქი და სიძულვილი. www.nplg.gov.ge – 2.11.2008.
17. **ბორხესი ხ. ლ.**, დრო. www.lib.ge – 2.11.2008.
18. **ბრეგაძე ლ.**, პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში. „სჯანი“, №1, 2000.
19. **ბრეგაძე ლ.**, პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში. „სჯანი“, №2, 2001.

20. **ბრეგაძე ლ.**, პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში. „სვკანი“, 2002, №3.
21. **ბრეგაძე ლ.**, პერსონაჟები ხვდებიან ერთმანეთს. თბ. 1982.
22. **ბრეგაძე ლ.**, მხატვრული ნაწარმოები და კრიტიკოსის პოზიცია. „მნათობი“, 1982, №12.
23. **ბრეგაძე ლ.**, პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი. www.lib.ge – 12-04.2009.
24. **ბრეგაძე ლ.**, თანამედროვე ქართული რომანი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981. №47.
25. **გამსახურდია ზ.**, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება. თბ. 1991.
26. **გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ.**, ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები, თბ. 2008.
27. **გაჩეჩილაძე ს.**, სიტყვარებისა და ლიტერატურის თეორია. თბ.1977.
28. **გელოვანი ა.**, მითოლოგიური ლექსიკონი. თბ. 1983.
29. **გელაშვილი ნ.**, ქართული პროზის მცირე ანთოლოგია. თბ. 2003.
30. **გელაშვილი ნ.**, დედის ოთახი. თბ. 1987.
31. **გელაშვილი ნ.**, მთვარით განათებული ბაღი. თბ. 1990.
32. **გელაშვილი ნ.**, ტრაგიკული გრადაცია, თბ. 1991.
33. **გვრწითელი გ.**, თანამედროვე ქართული რომანი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1979, 2 აგვისტო.
34. **გვრწითელი გ.**, თანამედროვე ქართული რომანი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, №4.
35. **გომართელი ა.**, „რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დაანდების“. „კრიტიკა“, 1977, №2.
36. **გრინბერგი ვ.**, პოსტმოდერნი, როგორც „ასეთი“. თბ. 1999.
37. **გულიგა ა.**, მითი და თანამედროვეობა. „ლიტერატურული საქართველო“, 1984, №14.
38. **დელარუპი პ.**, დეკონსტრუქცია, 1990-იანი წლების ლიტერატურის თეორია. „კრიტერიუმი“, 2001, №3.
39. **დობორჯგინიძე ბ.**, მითოსი და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, მითოსური და მხატვრული ცნობიერება. თბ. 1981.
40. **დოჩანაშვილი გ.**, განსმდგომი შუაკაცი. თბ. 1983.
41. **დოჩანაშვილი გ.**, მადლი სახელად ლიტერატურა. „პრემიერი“,

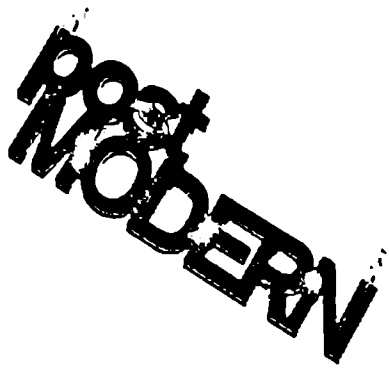
2009, აპრილი.
42. **ეკო უ.**, ინტერნეტიდან გუტენბერგამდე. www.lib.ge – 03.02.2009.
43. **მერსონი.** ესეები. თბ. 1989.
44. **ერმაკოვი ვ.**, პოსტმოდერნის ბრწყინვალება და სიღარიბე. www. lib.ge– 05.08.2008.
45. **ვაინშტეინი ო.**, დეკონსტრუქტივიზმი და კულტურული ტრაგედია. „სჯანი“, 2003, №4.
46. **ვასაძე ა.**, მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხები. თბ. 1979.
47. **ველში ვ.**, პოსტმოდერნი, როგორც „ასეთი“, თბ. 1999.
48. **თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა.** თარგმნ. თ. ლომიძემ. „სჯანი“, 2000, №1.
49. **თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა.** „სჯანი“, 2002, №3.
50. **თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა.** „სჯანი“, 2006, №6.
51. **იმედაშვილი კ.**, საუბრები, თბ. 1990.
52. **იმედაშვილი კ.**, მიჯნა. თბ. 1987.
53. **იმედაშვილი კ.**, მითი და თანამედროვე ქართული პროზა. „მნათობი“, 1980, №2.
54. **კანკავა გ.**, ლიტერატურული წერილები, თბ. 1979.
55. **კაპანაძე ნ.**, ტექსტთაშორისი მიმართულებები და მეტატექსტის წარმოქმნის ფაქტორები. თბ. დისერტაცია, 2003.
56. **კასპითი ვ. ფ.**, პოსტმოდერნი, როგორც „ასეთი“ თბ. 1999.
57. **კალედა ა.**, ხილული და უხილავი კავშირები. „კრიტიკა“, 1982. №4.
58. **კასირერი ე.**, რა არის ადამიანი? (ცდა ადამიანური კულტურის ფილოსოფიის აგებისა). თბ. 1983.
59. **კვაჭანტირაძე მ.**, მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების სპეციფიკა ოთარ ჭილაძის რომანებში. „სჯანი“ 2001, №2.
60. **კიკვიძე ზ.**, მითოსური ანტრომორფიზმიდან მხატვრულ ტროპამდე. „ქართველური მემკვიდრეობა“, 2006, №10.
61. **კოზმანიშვილი ს.**, პოსტმოდერნიზმი. http://kozmanashvili. wordpress.com-26.05.2009.
62. **ლეჟავა გ.**, ჩეხური კრიტიკა თანამედროვე ქართული პროზის

შესახებ. „ცისკარი“, 1985, №9.
63. **ლორანდი რ.,** პოსტმოდერნიზმი, როგორც „ასეთი“. თბ. 1999.
64. **მანი უ.,** მითოსი და სიმბოლო, როგორც რელიგიის არსებითი ელემენტები. „აფრა“, 2003, №11.
65. **მილერი მ.,** „თეორია უწინ და დღეს“. თბ. 1991.
66. **მირესაშვილი მ.,** თანამედროვე ქართული ისტორიული რომანის ჟანრული თავისებურებანი, თბ., 1999.
67. **მირესაშვლი მ.,** მითისა და პარაბოლას ფუნქცია ისტორიული წარსულის ამსახველ რომანებში, თბ., 2000.
68. **მიშველაძე რ.,** თანამედროვე ქართული რომანი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, №4.
69. **მერკვილაძე მ.,** თანამედროვე რომანის მოძრაობა. „კრიტიკა“, 1977, №2.
70. **მერკვილაძე მ.,** რომანის თვალსაწიერი. თბ. 1986.
71. **მერკვილაძე გ.,** თანამედროვე ქართული რომანი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981, №46.
72. **მუზაშვილი ნ.,** ჩვენ და ისინი. თბ. 2004.
73. **ნოდია გ.,** „დავაზუსტოთ ზოგიერთი ცნება“. „მნათობი“, 1982, №12.
74. **ნოვიკოვი ვ.,** მთავარი მიმართულებები, „მნათობი“, 1982, №4.
75. **ნუცუბიძე შ.,** ქართული ფილოსოფიის ისტორია. ტ.I, თბ. 1956.
76. **პაიჭაძე თ.,** კალეიდოსკოპური – აღქმა და რეალობა?! http:// www.lib.ge -4.08.2008.
77. **პაჭკორია ო.,** ხმა სიმართლეა თბ. 1986.
78. **სიგუა ს.,** ლიტერატურა და ტრადიციის ბარიერი. თბ. 1988.
79. **სიგუა ს.,** მარტვილი და ალამდარი (კ.გამსახურდიას შემოქმედება). II გამოცემა. თბ. 1991.
80. **სირაძე რ.,** ქართული მითოლოგიური ლექსიკონები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, №10.
81. **სირაძე რ., ბრეგაძე ლ., რატიანი ი., ქარუმიძე ზ., ბარბაქაძე დ., მენაბდე ვ.,** პოსტმოდერნიზმი საქართველოში. მასალა ჟურნალ „ლ'ილ“ - დან (2007) www.lib.ge – 14.04.2009.
82. **ქარჩხაძე ჯ.,** მეთერთმეტე მცნება. თბ. 1979.
83. **ქარჩხაძე ჯ.,** გუბე. თბ. 2003.
84. **ქარჩხაძე ჯ.,** დღე ერთი. თბ. 1982.

85. **ქარჩხაძე ჯ.,** მოთხრობები. თბ. 2007.
86. **ქარუმაძე ზ.,** დიდი თამაშის დასასრული ანუ გოდო აკაკუნებს. „არილი", 2001, 18 სექტემბერი.
87. **ღვინჯილია ჯ.,** წერილები. თბ. 1977.
88. **ჩიჩუა შ.,** რომანის თანამედროვეობა. თბ. ტ 1., 1988.
89. **ჩიქოვანი მ.,** ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია. ტ.I. თბ. 1975.
90. **ცანავა ა.პ.,** ფოლკლორი და თანამედროვე ქართული მწერლობა. თბ. 1986.
91. **წიკლაური მ.,** თანამედროვე ქართული რომანი. „ლიტერატურული საქართველო", 1981, №46.
92. **წიფურია ბ.,** კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა. „სჯანი", 2002, №3.
93. **წიფურია ბ.,** „ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე". „სჯანი", 2006, №6.
94. **ჭილაძე ო.,** „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა". თბ. 1973.
95. **ჭილაძე ო.,** „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან". თბ. 1976.
96. **ჭილაძე ო.,** „აველუმი". თბ. 1995.
97. **ჯაველიძე ე.,** პოეზიისა და პროზის მიჯნაზე. „მნათობი", 1982. №9.
98. **ჯენკსი ჩ.,** პოსტმოდერნი, როგორც „ასეთი", თბ. 1999.
99. **ჰორკეუს ფ. კ.,** პოეტური ხელოვნებისთვის. თბ. 1981.
100. **ჰირში ჰ.,** ფაქტი და მოჩვენებითობა. „კრიტიკა", 1982. №4.
101. **ჰლმენი ჰ.,** პოსტმოდერნი. „კრიტერიუმი", 2001, №3.
102. **Барт Р.** Избранные работы. Семиотика; Поэтика. М. 1984.
103. **Баткин Л.**, Ренессансный миф о человеке. «Вопросы литературы», 1971, №9.
104. **Бахтин М. М.**, литературно - критические статьи. М. 1986.
105. **Бодрийяр Жан.** Фрагмент из книги «О соблазне». - Иностранная литература,1994,№1
106. **Вейман Р.**, История литературы и мифология. м. 1975.
107. **Вайнштейн. О. Б.,** Постмодернизм: история или язык? ж. «Вопросы Философии». 1993. №3.
108. **Делёз Ж.,** Логико смысла, перевод с французский М.

1999.
109. **Дерида Ж.,** Письмо японскому другу. «Вопросы Философии», 1992, №4.
110. **Джеимсон Ф.,** Постмодернизм и потребительское общество.М. «Вопросы искусствоведения», 1997,№2.
111. **Карасев Л.В.,** Сегодня и завтра. «Вопросы Философии». М. 1999, №3.
112. **Лиотар Ж. Ф.** Ответ на вопроси: что такое постмодернизм ж. Ежегодник Fd. Marginem? 1993, М. 1994.
113. **Лиотар Ж.Ф.,** заметка о смыслах "пост". www.lib.ru - 23.04.2008.
114. **Лосев А.,** Античная мифология в ее историческом развитии. м. 1957.
115. **Ильин И.,** Теоретичиские аспекты коммуникативного изделия литературы. Семиотика Коммуникация. Стиль. М. 1983.
116. **Ильин И.,** Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа, www.BIGLIB.COM.UA – 24.04.2008.
117. **Клод Леви-строс.,** Структура мифов. «Вопросы философии», 1970, №7.
118. **Манн Т.,** Соб. сочинений, т.9. о себе и собственном творчестве 1906-1954. м. 1960.
119. **Мелетинский Е. М.,** Поэтика мифа, м. 1976.
120. **Новиков В. И.,** В поисках определения. «Вопросы Философии», 1993, №3.
121. **„Новое литературное обозрение“,** С Философом Ильей Ильным беседуют Андрей Цуканов и Людмила Вязмитинова. 1999, №39.
122. **Сучков Б.,** Лики времени (статьи о писателях и литературном процессе) т. 1. м. 1976.
123. **Г. Товстоногов,** Круг мыслей. 1. М. 1972.
124. **Философская энциклопедия**. т. 3. 1964.
125. **Фидлер Л.** Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993

126. Фуко М. Слова и вещи. М., 1977
127. **Чхаидзе Е.**, Постмодернизм и русская классическая ли тература. Дис. Тб.: 2004.
128. **Цуканов А.**, Постмодернизм. „Новое литературное обо зрение", 1999, №3



შინაარსი

შესავალი ---------- 3

თავი I. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურაში 11

თავი II. ორმაგი კოდირება და ციტატა, როგორც პოსტმოდერნიზმის ნიშნეული თვისება ნაირა გელაშვილის პროზაში ---------- 67

თავი III. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები გურამ დოჩანაშვილი მოთხრობებში ---------- 92

თავი IV. ქრონოტოპისა და ორმაგი ფინალის ასახვა ჯემალ ქარჩხაძის პროზაში 117

თავი V. ოთარ ჭილაძის პროზის თავისებურებანი (მითი და რეალობა) 141

დასკვნა ---------- 199

Постмодернизм – литература о литературе.
Постмодернистские тенденции в грузинской прозе второй половины XX века ---------- 206

ბიბლიოგრაფია 240

გამოცემის რედაქტორები: რობერტ მესხი,
ლელა გიგლემიანი

გარეკანზე გამოყენებული
ფოტოს ავტორი: გულადი ფაცია

კომპიუტერული უზრუნველყოფა,
დიზაინი: შორენა ლომიძე

დაიბეჭდა: გამომცემლობაში „მერიდიანი“,
ობილისი, ალ. ყაზბეგის გამზ., №47.
☎ 39-15-22
E-mail: info@meridianpub.com